

# T

serie nouă • anul III • nr. 40 • 1-15 mai 2004 • 10.000 lei

# TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



Ilustrația  
numărului  
Ovidiu Petca



EUGEN IONESCU  
ÎN ACTUALITATE

*Iulian Boldea  
Horia Căpușan  
Adina Curta  
Manuèle Debrinay-Rizos  
Alexandru Jurcan  
Horia Lazăr  
Soren Olsen  
Cároline de Salaberry  
Raluca Vida  
Maria Vodă Căpușan*

TRIBUNA 120

*D. Vatamaniuc*

# TRIBUNA

Director fondator:  
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul  
Centrului de Studii Transilvane Cluj  
și al Ministerului Culturii și Cultelor.

## CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK  
MIHAI BĂRBULESCU  
MIRCEA BORCILĂ  
AUREL CODOBAN  
VICTOR R. CONSTANTINESCU  
ION CRISTOFOR  
CĂLIN FELEZEU  
MONICA GHET  
ION MUREȘAN  
MIRCEA MUTHU  
IOAN-AUREL POP  
ION POP  
PAVEL PUȘCAȘ  
IOAN SBĂRCIU  
ALEXANDRU VLAD

## REDACȚIA

I. MAXIM DANCUI  
(redactor-șef)

OVIDIU PETCA  
(secretar tehnic de redacție)

IOAN-PAVEL AZAP  
CLAUDIU GROZA  
ȘTEFAN MANASIA  
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALĂ-CUC  
AURICA TOTHĂZAN

Tehnoredactare:  
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:  
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97  
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

## La aniversare

# Tribuna – 120

**I**n urmă cu doi ani, considerând că o revistă de talia și prestigiul *Tribunei* nu poate și nu trebuie să dispară, Consiliul Județean Cluj a decis să preia sub autoritatea sa această instituție de cultură, luându-și astfel onoranta, dar și dificila sarcină de a susține financiar apariția acestei publicații. La câteva luni după adoptarea hotărârii de consiliu, forul tutelar de atunci, respectiv Ministerul Culturii și Cultelor, a acceptat să renunțe să patroneze o publicație pe care nu o putea finanța și care era amenințată cu dispariția. După preluare, Consiliul Județean Cluj a făcut un prim pas pentru a asigura apariția revistei, refăcând colectivul redacțional, asigurându-se apariția bilunară a *Tribunei*. A început așadar, o nouă, și, sperăm, fastă eră în zburciunata istorie a revistei create de Slavici în urmă cu 120 de ani.

Aniversarea de astăzi este un semn al faptului că, indiferent de vremuri și de stăpâniri, cultura nu a putut fi îngenucheată, mintea umană nu a putut fi îngrădită. Scriitorii au găsit mereu putere și resurse să creeze, să dezvolte și să ducă mai departe moștenirea lăsată de înaintași. Revista *Tribuna* a fost, în timp, o adevărată „tribună” a intelectualității ardeleni, și nu numai, și, în același timp, un mijloc de răspândire a culturii în rândul celor mulți și lipsiți de mijloace, țărâniea românească din Transilvania. Cei care au semnat în paginile ei au dorit să facă din publicația fondată de Ioan Slavici mijlocul prin care rodul minților luminate ale neamului românesc, urgisit și prigonit de stăpâniri nedrepte, putea să fie cunoscut de toți românii ardeleni. A fost o misiune nobilă, îndeplinită de toți cei care i-au urmat lui Slavici, o misiune care este de actualitate și astăzi, când aplecarea spre carte, artă sau muzică este în declin. Fără îndoială, tinerii care alcătuiesc redacția de acum a *Tribunei*, îndrumați de cei mai experimentați dintre colaboratori, vor reuși să ducă mai departe numele și renumele acestei publicații, și vor răspândi cultura atât în centrele tradiționale, cât și în casele aflate la mare depărtare de oraș.

Permiteți-mi, stimați redactori și colaboratori ai *Tribunei*, ca în numele meu personal și al Consiliului Județean Cluj, să vă felicit la împlinirea a 120 de ani de la apariția primului număr al revistei, să vă doresc succes pe mai departe și să sărbătorim împreună și împlinirea a 150 de ani de activitate.

GRAȚIAN ȘERBAN  
Președintele Consiliului Județean Cluj

\*

**A**m răspuns cu multă bucurie invitației primite de a fi împreună la sărbătorirea a 120 de ani de la apariția celui mai important cotidian românesc din Transilvania, celebra *Tribună* a lui Ioan Slavici, al cărei prim număr a văzut lumina tiparului la 14 aprilie 1884, la Sibiu. Și când spun „cel mai important”, am în vedere nu numai larga răspândire în rândul intelectualității ardeleni, ci, mai ales, faptul că, sub direcția lui Slavici, această publicație a pus la baza programului său de acțiune imediată două principii, de o tulburătoare actualitate: realizarea unității culturale a tuturor românilor, și, în egală măsură, a celei politice prin strângerea relațiilor

cu principalele mișcări politice din regat. O asemenea revistă exemplară, unul din pilonii presei românești la începuturile sale, merită toată cinstea și respectul urmașilor pentru curajul și profesionalismul celor care au scris-o și au realizat-o.

Nu pot, însă, să nu remarc faptul că o asemenea sărbătorire readuce în memorie, involuntar, întreaga serie a publicațiilor care și-au revendicat cu mândrie titlul de *Tribuna*. Fără îndoială că este menirea istoricilor și a criticilor literari de a stabili filiațiile, de a identifica neștiutele izvoare subterane care au legat, subtil și ireversibil, succesivele *Tribune*, de la cea sibiană, a lui Slavici, pe care o aniversăm astăzi, la *Tribuna* arădeană, bucureșteană, la cea clujeană a lui Agârbiceanu și până la *Tribuna* modernă a orașului nostru, reînființată în 1957. Și totuși, dincolo de observațiile pertinente ale specialiștilor, un fapt se impune cu evidență chiar și simplului cititor al unora din publicațiile enumerate: existența unei acolde unificatoare în registrul de idei al tuturor acestor titluri, indiferent de momentul istoric și de perimetrul geografic unde și-au făcut simțită prezența, a unui numitor comun, definit sugestiv de cei care au studiat fenomenul drept „spirit tribunist”. În ce constă el? Esențializând faptele, aș îndrăzni să afirm: în perseverența, îndârjirea, chiar înverșunarea celor care au construit aceste publicații pentru a le transforma, parafrazând celebrul vers, titlul în renume, adică în tribune de afirmare a conștiinței naționale. Această obstinație nobilă, această ambiție căreia i se vor subordona oricare alte dorințe și idealuri cred că definesc cel mai exact spiritul tribunist.

Și ca argument aș vrea să invoc aici articolul-program al lui Agârbiceanu, la apariția *Tribunei* clujene din 1938. Ilustrul nostru concitadin evoca atunci legăturile indestructibile pe care noua publicație avea datorită morală să le aibă pe linie tradițională cu vechea *Tribună* a lui Slavici, dar și cu alte publicații transilvănene din perioada pregătitoare a Unirii de la 1918, animate de realizarea acestui suprem ideal național.

Vă mărturisesc că sunt un vechi cititor al *Tribunei*. Ca și alți colegi de ai mei de la Politehnica din Cluj, am găsit în paginile sale, indiferent de formulele grafice pe care le-a adoptat și de hainele publicistice îmbrăcate de-a lungul timpului, o fertilă oază de cultură, un model de confruntare a ideilor, un spațiu elevat de raționalism, logică și înțelepciune. Vă asigur, distinși redactori și colaboratori, că și acum, în limita timpului, înfinit mai zgârcit cu mine, îmi găsesc, totuși, răgazul să răsfoiesc revista și să mă bucur împreună cu dumneavoastră de succesele sale. Iată motivul pentru care vă rog să îmi permiteți, ca în calitate de prefect al județului Cluj, dar și ca fidel cititor, să vă urez ca sărbătorirea revistei lui Slavici, și, în egală măsură, a actualei *Tribune*, să vă ofere prilejul unei tihnite și înțelepte evaluări a ceea ce ați construit până acum, pentru ca, pe acest fundament, să realizați o revistă din ce în ce mai bună, cu tot mai mulți cititori.

LA MULȚI ANI!

VASILE SOPORAN  
Prefectul județului Cluj



# Fărâme despre Eugène Ionesco

■ *Claudiu Groza*

I

Mi-am amintit, citind grupajul Ionesco din acest număr al *Tribunei*, de o versiune televizată a piesei *Noul locatar*, din anii '60, alb-ne-gru, firește, pe care am văzut-o acum vreo opt-nouă ani pe un canal TV francezesc. Camera era fixată la fereastra încăperii în care urma să se mute noul locatar. Un unghi fix, neschimbat până la final, înregistrând imperturbabil, mereu „din afară”, umplerea odăii, aglomerarea apocaliptică de mese, scaune, valize, lămpi, cutii și câte altele. Noului locatar i se auzea doar vocea, imperativă, monologală. Acea scenă a potopului de obiecte mi s-a fixat în memorie precum blitz-ul unui aparat foto pe retină.

\*

Tind să cred că, printr-un joc hermeneutic, *Noul locatar* ar fi un complement specular al piesei beckettiene *Ce zile frumoase*. În timp ce eroul lui Ionesco își construiește din obiecte o piramidă, un mormânt opulent, precum vechii faraoni, Winnie a lui Beckett se salvează tocmai prin pedanta grijă cu care, în fiecare dimineată, așează puținele obiecte „din sacoșă” la poalele mobilei în care e îngropată. Avem de-a face, în fiecare caz, cu instituirea unui spațiu de protecție, însă unul introvertit, izolator, ocrotitor în *Noul locatar*, și unul extravertit, expansiv, de socializare în *Ce zile frumoase*.

\*

Este Ionesco un dramaturg mai „militant” decât Beckett? E o întrebare pe care mi-am pus-o de mai multe ori, fără a ajunge la un răspuns mulțumitor. Aș spune, cu precauție totuși, că da, adăugând însă imediat că – aparent, cel puțin – e și mai inflexibil decât scriitorul irlandez. La Beckett există, abia întezărită, abia pălpâind, speranța. Există Godot, care poate fi așteptat. Existența lui echivalează deja cu o virtuală venire. Pentru Ionesco, în schimb, Godot nu există. Există doar alienarea, entropia, fractura logică, precum într-un uriaș mușuroi cotropit de furtună. Doar că entropia universului ionescian nu are o cauză anume, evidentă, ci este, mai degrabă, efectul unei sedimentări de cauze mărunte ce orientează subtil și implacabil individul înspre un unic, propriu și de neînțeles din afară sistem de valori. De aceea, poate, Bérenger pare ușor ridicol: e ca un aborigin gol printre sute de aborigeni „civilizați” cu șorturi și *gadget-uri*<sup>1</sup>.

\*

Pentru a evita neajunsurile traducerii în căști, am recitat *Jacques sau supunerea* chiar înainte de a vedea spectacolul lui Tompa Gabor de la Teatrul Maghiar clujean. Și relectura, și spectacolul m-au făcut să-mi imaginez ulterior, mental, un spectacol rinocerizat, dar actualizat și trivializat. Ca o știre de jurnal TV: familia Jacques (șase persoane) locuiește într-o garsonieră dintr-un cartier rău-fămat. Bunicul are Alzheimer și se pierde adesea pe-afară; bunica e cleptomantă. Părinții sunt alcoolici: mama are o voce tabagic-metalică, tatăl ochi tulburi și o barbă rară și țepoasă. În fine, fiica e cam curvă. Iar

Jacques, evident, e delincent juvenil, o victimă a sărăciei ș.a.m.d.

Vă plac cartofii cu slănină?

\*

Dacă *Jacques...* exprimă alienarea cu efect social, exteriorizat-agresivă, în *Leția* găsim un soi de alienare... „domestică”, mai discretă, însă nu mai puțin violentă. Dacă „Les Jacques” sunt niște rinoceri capabili să ia sub copite întreg orașul, Profesorul din *Leția* seamănă mai degrabă cu un păianjen, care își atrage prada, politicoș și subtil, în ițele pânzei. Eleva ar fi, astfel, o Victimă.

Dar dacă, precum în *Leția* lui Victor Ioan Frunză (Teatrul „Csiki Gergely” din Timișoara), Eleva este ea însăși o prădătoare ce-și chinuie cu inocență, minuție și zâmbind, chiar călăul? Alienarea e contagioasă, iar complicitatea matern-ocrotitoare a Servitoarei trădează acest lucru.

II

Într-o cronică intitulată ironic *Nu?Nu!*, Felix Aderca apreciază primul volum al lui Ionesco drept „un penibil debut”, reproșându-i junelui scriitor „violentele poftede de întâietate, notorietate și forță coercitivă” și faptul că „tipă pe o întindere de optzeci de pagini că Tudor Arghezi și Ion Barbu sunt poeți mediocri, ca să afirme, pe alte optzeci de pagini, că a luat în răspăr două figuri de mărime ca să se bucure de întâia reputație posibilă”. Reacția lui Aderca, aflăm la finele cronicii, era determinată de acuza de plagiat pe care Ionesco i-o aduse.

Autorul lui *1916* se dovedește părtinitor și pare să nu fi citit întreg volumul. Pentru că, tot în *Nu*, Ionescu scrie: „Nu-mi vine să cred. Să fie posibil să fiu convins de lucrurile pe care le afirm?”<sup>2</sup> Și, mai departe, ca o încununare a teribilei sale superbii juvenile: „Fac critică de obicei negativă pentru că spiritul meu este vizibil aplecat către rău, ca să necăjesc, ca să-mi măsoar virtuozitatea de a contrazice, ca să fac farse, ca să bucur pe invidioșii, geloșii, rivalii și iubita părăsita a autorului!”<sup>3</sup>

Cum să reacționezi opărit la o astfel de joacă?

\*

În *Nu*, Eugen Ionescu a avut nevoie de optzeci de pagini ca să-i anuleze literar pe Barbu și Arghezi. I-a fost de ajuns însă un paragraf, într-un articol publicat tot în 1934<sup>3</sup>, pentru a „anatemiza” jumătate de veac de literatură românească: „Este bine ca debutantul literar să calce pe pasul drept. [...] A călca cu dreptul înseamnă a fi nepotul lui Titu Maiorescu la 1870, fata lui B.P. Hasdeu la 1890, mușterii lui Dobrogeanu-Gherea, cam prin aceleași vremuri, generele lui Mihail Dragomirescu la 1910, nepotul lui E. Lovinescu pe la 1920-1925, pușorul cloștei Mircea Vulcănescu și membru al «Criterionului» la 1933”. Doar un comentariu: raportul care promova volumul lui Ionescu, înaintat Comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitați, avea să fie semnat de... Mircea Vulcănescu. Tânărul frondeur a debutat, așadar, „cu pasul drept”.



Ex Libris Op 84 (1989)

\*

Am inaugurat și am încheiat anul 2002 – Anul Caragiale –, la două posturi de radio clujene, cu același text: *Portretul lui Caragiale* de Eugène Ionesco. Există acolo o frază care, cred eu, ascunde, sub aparența butadei, admirația lui Ionesco față de predecesorul său: „L.L. Caragiale este, probabil, cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuți”<sup>4</sup>.

O frază care trădează, poate, și încăpățânarea lui Ionesco de a nu fi altceva decât dramaturg francez.

Să fi fost Caragiale un „exilat” în limba română?

\*

Testamentul, epilogul, misterul creației dramatice ionesciene rămâne *Maximilien Kolb*. O piesă atât de *alifel* decât celelalte încât, ignorându-i gravitatea și păstrând spiritul ludic al creatorului său, am găsit explicația scrierii ei în morala unei mici „parabolă” din ciclul *Sclipiri* (1946): „Să nu dezvălui niciodată prea devreme un secret”<sup>7</sup>.

Note:

1. O foarte semnificativă observație a lui Ionesco despre teatrul lui Beckett se găsește în Eugène Ionesco, *Note și contranote*, trad. și cuvânt înainte de Ion Pop, București, Ed. Humanitas, 1992, p. 150.
2. În Felix Aderca, *Contribuții critice*, II, ediție și note de Margareta Feraru, București, Ed. Minerva, 1988, pp. 340-341.
3. Apud Gelu Ionescu, *Anatomia unei neații*, București, Ed. Minerva, 1991, p. 183.
4. *Ibidem*, p. 187.
5. *Alteva* (Ceva care nu se raportează la nici o realitate precisă), reproduș în Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, 1, ed. îngrijită și bibliografie de Mariana Vartie și Aurel Sasu, București, Ed. Humanitas, 1992, p. 63.
6. În Eugène Ionesco, *Note și contranote*, ed. cit., p. 153.
7. Ciclul *Sclipiri* a apărut în nr. 100 (9/1998) al revistei *Apostrof*, publicat ca volum, cu titlul *O suă de autori și încă unul*.

# Ochii interiori ai poetului

■ *Corneliu Vasile*

GABRIEL CHIFU  
*Bastonul de orb. Poeme*  
 București, Cartea Românească, 2003, 80 p.

Poetul a mai scris volume de versuri și romane, trei fiind premiate de Uniunea Scriitorilor: *Sălaj în inimă* (1976), *Maratonul învingșilor* (1997) și *La marginea lui Dumnezeu* (1998). Conduce Filiala Craiova a U.S. și revista "Ramuri".

Cartea are un moto luat din Psalmi și sugerează aspirația spre un scris convingător ("înfricoșător și admirabil"), care să prezinte cu exactitate domeniul vizat ("toate mădularile..."), ceea ce volumul reușește. Deși autorul nu utilizează majusculele, vom scrie, pentru a evita citatele, fiecare poem cu inițială majusculă.

*Noaptea dimineața cimitir de zei* sugerează inconștiența și prospețimea începutului, în fiecare dimineață, prin comparația cu pionierul care culegea mușețel "pentru patrie și partid". Poetul aspiră către o limbă ideală, iar recompunerea ființei, după mai multe morți suprapuse, scoate la iveală o "persoană respectabilă făcută din sânge amestecat/ cu vorbe și plastilină". *Cum intră igrasia în zid* subliniază obsesia negrului ("chiar și sperma care țâșnea zburând fericită/ inconștientă") – starea de spirit fiind de tristețe și de derută. O altă imagine obsedantă este a unor plămâni mâncați de cancer, care îl împiedică pe poet să mai îngâne vreun cânt sau vreun cuvânt (*Filmul lipit de ochii mei*).

Poemul care dă titlul plachetei sugerează imposibilitatea poetului de a-și împlini dorința de contopire definitivă cu ființa iubită, fiind condamnat să trăiască astfel. Dacă în celelalte poezii abundă comparațiile, aici se pot cita enumerări: "am dat pagină cu pagină iubirea insomnia spaima/ plictiseala delirul zădărnicia pe toate le-am încercat", sau "mă va lovi mă va doborî mă va strivi ca pe un vierme". Uneori, cuvintele sunt

aglutinate, chiar și în titlu: *Cuvântcorpocosmos* (poem și/sau eseu), unde poetul se prezintă ca un intermediar, care transmite doar versurile altcuiva. Tot aici face comentarii oarecum lingvistice, dar folosind imagini poetice. În cuvântul său vine chiar divinitatea, iar în final "pe pământul verbal răsare apune sufletul ca soare", ceea ce sugerează noua creație care se ivește prin cuvânt.

În multe poeme este sugerată dualitatea trup-suflet sau terestru-celest, ca în *Doă râuri în aceeași albie*. În ființa poetului curg "un râu de pământ și un râu de duh". În aceeași notă de tristețe și descu-rajare a volumului sunt titlurile: *N-am ajuns prea departe pe drumul acesta*. Aici apare o frumoasă comparație a sinelui cu o furnică. Pe jos, sau mergând cu vehicule diverse, poetul nu a înaintat, ci a creat doar "câteva cuvinte improvizate" (expresie care se repetă) șterse de vânt ca scrise pe nisip. Există aici o disperare a neputinței poetului de a-și găsi cuvintele cu greutate, care să rămână viitorimii. *Un ins și ficțiunile sale* este un poem structurat în patru părți, cu tot patru comparații. Ficțiunea și realitatea vin într-o concurență acerbă, care îl face pe poet să nu mai distingă care este o copie a celeilalte sau contrafacere. Dar tăcerea "dublurii" îl face pe poet să nu mai poată respira, ceea ce poate fi interpretat ca o presare a autorului, sau cel puțin dependență, de opera care devine autonomă.

Un poem interesant, de factură postmodernă, este *Poemul tatălui al fiului său și al fiului fiului său; poemul tatălui*, în care apare ca personaj fiul poetului, ca și datarea: "în anul 2003, primăvara" (ceea ce, la modul practic, prozaic, dă o indicație cititorului asupra noutății poemelor din placheta care apare în același an). Copiii sunt surzi la consilierea părinților, dorind să descopere lumea pe cont propriu și căutând "altceva decât caută". Revine cu mici modificări; "misterul și miracolul oamenilor au viața neînchipuit de scurtă". Doar tăcerea ajută, ea fiind reprezentată de o frumoasă metaforă: "o lavă ce acoperă totul".



Satie III

Imagini care frizează alienarea, cu poduri care nu duc nicăieri ("malul celălalt nu există/ dincolo de pod nimic nu e"), cu câini care "aleargă spre inima sângerând încă palpitând a unui înger" – sugerând că răul vânează umanul –, distrugerea atât a poetului, cât și a orașului de către "un cuvânt uriaș", prăbușit din înalțuri, toate aceste imagini terifiante apar în poemul *Orașul meu*. O construcție foarte reușită despre îmbătrânirea femeii, cu tristețea care plutește, înspăimântătoare, în final: "uiți să vorbești, uiți să vezi și să auzi/ devii transparentă, semeni cu aerul/ vrăbii și rândunelele zboară prin tine" apare în *Tristețe pietrificată*, care conține și cinci comparații.

*În paradisi se ajunge pe o scurtătură* aduce în fața cititorului altă imagine terifiantă, cu trei sute de îngeri care, odată cu noaptea, iau culoarea acestuia și invadează orașul, unde se simt ca acasă. Poate semnifica faptul că lumea, așa cum este, nu merită lumina, ci penitența. Trupul este inferior, iar spiritul mobil, cuvântul are o forță uriașă, căci, spart de un elefant neatent, creează o mare roșie, care inundă totul (*Discuții literare*). În alt poem, *Nisa*, poetul sapă într-un loc despre care nu este sigur că e un munte, moartea, iau culoarea sau "trupul lui Dumnezeu". Motivul orașului mai apare în *Oraș sigilat în moarte*, unde imaginea este complet întunecată, sugerându-se că actualitatea nu poate accede la nivelul spiritualității superioare. Sunt aici și secvențe din sfera socialului: "minciuni pitice, bani transpirați, ulcere, disperări, coșmaruri/ haite de câini sălbatici noaptea pe străzi întunecate și sparte".

Poetul evoluează odată cu cartea pe care o scrie și pe care o trăiește ("pe măsură ce mă mișc eu în paginile ei"). El trebuie închis într-o carte purtată de patru elefanți "triști", "pe un drum pustiu" (*Patru elefanți*).

Volumul de versuri *Bastonul de orb* este dominat de tristețea poetului care își caută drumul, însă este permanent amenințat de moarte. Tristețea este sugerată de fluid, de curgere. Neînțeleșul și haosul lumii determină detașarea ființei de lumea agramată, violentă, comună și aspirația spre contopire (și salvare) cu celestul, divinul, angelicul și spiritualul.

Gabriel Chifu are, fără îndoială un mod poetic sensibil și inedit de a construi un univers liric propriu. Abundă comparațiile și alte imagini reușite, care fac din plachetă o atractivă alternativă poetică. Trăiește din plin și comunică lectorului aspirațiile sale către înalt, chiar sub amenințările întunericii și extincției.



Omăgiu lui Stano Tropp – Transfigurare

# O carte deconspiratoare

■ Sorin Nemeti

ZOE PETRE

*Practica nemuririi. O lectură critică a izvoarelor grecești referitoare la geți*  
Iași, Ed. Polirom, 2004, 398 pagini

**T**rebuie precizat de la bun început faptul că această carte a doamnei Zoe Petre este o „carte-eveniment”, o cercetare științifică care schimbă paradigmele interpretative în scrisul istoric românesc, depășind istorismul sec și naiv care domina reconstituirea istorice referitoare la geți și glisând spre complexitatea lecturilor – spectografii permise – în structuralismul de inspirație franceză – de hermeneuticele convergente.

În încheierea volumului autoarea avertizează că această lucrare nu trebuie primită ca „o întreprindere demolatoare”, subliniind faptul că „geții” nu sunt tratați doar ca o născocire a imaginii grec, ci istoric, cu rezerva că informațiile grecești despre geți trebuie citite cu „prudență și metoadă”, situate în context.

Întreaga concepție ce animă cercetarea d-nei Zoe Petre se găsește condensată în fraza introductivă a capitolului al IX-lea, despre „Posteritatea lui Zalmoxis”:

*Vreme de aproape 700 de ani, personajul colectiv cu numele de Getai a evoluat în literatura greacă într-o mult mai mică măsură ca semnificat și mai adesea ca semnificat – purtător al unor sensuri care transcend de fiecare dată faptele, identitatea și istoria reală a geților, transformându-i în personaje exemplare ale reprezentărilor despre hotarele lumii: imagine a Celuilalt – fie el opus ireconciliabil, ca în cazul lui Charnabon sau al solilor către Salmoxis, fie exemplar al unei mai pure umanități a începuturilor civilizației, ca Dromichaites, sau al unei înțelepciuni sacre și ordonatoare, ca Dekaineos –, geții practicieni ai nemuririi sunt o personă fictă, un amestec inextricabil între realitatea istorică și proiecțiile imaginarii grecești definindu-se pe sine prin contrast cu variatele ipostaze ale Străinului (p. 362).*

Considerăm evidentă utilitatea unui asemenea demers care integrează izvoarele lacunare și telegrafice despre locuitorii zonei nord-dunărene în contextul care le este propriu și îi analizează pe geți, cu zeii și regii lor, ca produse ale imaginarii-

lui grec, ale mitului și utopiei. Dar nu putem să nu remarcăm că la sfârșitul lecturii acestei cărți nu mai regăsim geții lui Vasile Pârvan sau Hadrian Daicovicu, ci o figură cu totul nouă, un personaj colectiv cu un profil nou, estompat și proteic. Acești geți *andreiotos kai dikaiosotos* („cei mai viteji și mai drepti dintre traci”), un clișeu peren al construcției identitare naționale în România modernă, nu sunt decât niște modele pe care tradiția greacă le proiectează la marginile lumii: mai apropiați de Grecia decât neamurile fabuloase care populează Septentrionul – arimaspi, hiperboreeni, galactofagi, abioi –, geții grecilor nu sunt decât varianta edulcorată a acestor Străini situați la distanțe extreme în ținuturi utopice.

Cartea este doar aparent inofensivă, fiind demolatoare în subsidiar. Căci altfel cum trebuie să-i privim pe autorii care au citit pozitiv aceste izvoare grecești despre geți extrăgând informația propriu-zisă istorică (uneori absolutizând-o nepermis sau investind-o cu semnificații pe care nu le conținea) decât ca pe unii care au istorizat mituri grecești. Neamul de nobili viteji și drepti, monoteismul zalmoxian, înțelepciunea și mărișimnia lui Dromichaites, autoritatea spirituală amplă a lui Dekaineos, toate acestea sunt cărămizile cu care istoriografia națională a reconstruit un trecut ilustru, populat de cei mai îndepărtați strămoși depistabili istoric ai românilor. Deconspirarea acestor metanarațiuni ale trecutului getic prin calificarea informațiilor istorico-etnografice antice drept scenarii fantastice ale autorilor greci, îi așează pe istoricii serioși care au utilizat acest material mitic pe aceeași treaptă cu diletanții care au istorizat alte mituri grecești, de pildă cel al originii pelasage, al hiperboreenilor nord-dunăreni, al Insulei Albe etc. Diferă doar materialul mitic utilizat – geții, pelasgii, hiperboreenii, amazoanele sunt, în proporții diferite bineînțeles, doar produse ale imaginarii lui grec. „Istoria geto-dacilor” din sinteze sau din manualele școlare devine astfel o simplă producție a unor mitografi moderni care preiau *ad litteram* informații din fanteziile, basmele și utopiile antice.

Resimți aici o tensiune între două școli interpretative: cea „structurală” (printre reprezentanții căreia trebuie să o numărăm și pe doamna Zoe

Petre) și cea „istorică”. Pentru a exemplifica este suficient să amintim lucrarea lui F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, 1980, care tratează *logos-ul* scitic al „părintelui istoriei” (în care se integrează și „excursul getic”) ca pe un lanț de proiecții inversate al societății grecești în lumea scitică, contrapunându-i lucrarea lui F. Mora, *Religione e religioni nelle storie di Erodoto*, Milano, 1985, care, fidel principiului istorico-comparativ (acel „metodo storico-comparativo” bianchist) acordă credit informațiilor istorico-etnografice furnizate de Herodot și încearcă să situeze descrierile acestuia în lumile barbare, așa cum le cunoaștem astăzi, istoric, cu ajutorul tuturor categoriilor de izvoare (istorice, lingvistice, arheologice).

*Practica nemuririi* relevă un personaj colectiv – *Getai* – estompat, abia întrezărit în spatele țesăturilor imaginarii lui grec, a producțiilor alteritare interpusă între autori și poporul istoric al geților. Acest tablou istoric modern este plauzibil, datorită faptului că însăși cunoașterea acestui personaj este mediată. Trebuie să reținem, însă, că orice cunoaștere istorică este mediată, lucru care nu trebuie să ne împiedice să căutăm în spatele construcțiilor alteritare profilul real al personajului. Charnabon al lui Sofocle rămâne un rege trac inventat pentru că apare într-o operă literară, dar rămâne importantă informația istorică – subliniată de doamna Zoe Petre – a nume care atenuează contemporanii ai lui Sofocle și dramaturgul însuși posedau anumite informații despre geți din scrierile logografilor. De asemenea, „romanul lui Salmoxis” herodotean trebuie citit și în cheie istorică: exista un zeu local, un *theos epichorios*, pe care geții îl onorau prin sacrificii umane asociate unor credințe despre nemurire (ilustrate de recurența epitetului formular al geților – *athanatizotes*). Ambiguitatea lui Herodot deschide calea unor *interpretationes graecae* divergente în tradiția ulterioară: o „interpretare divină” unde Zalmoxis este echivalent cu Kronos (la Mnaseas, datorită unei constelații de termeni care apropie nemurirea discipolilor și urmașilor din Insulele Fericiților și sacrificiile umane de acele *vivorum victimis* din cultul lui Kronos/Saturn) și o „interpretare eroică/umană” care introduce acest personaj în literatura cercurilor pitagoreice făcând din el – *expressis verbis* – discipolul bărbatului divin din Samos. „Interpretarea umană” cunoaște apogeul în momentul elaborării de către Posidonios/Strabon a temei figurilor complementare exponente ale regalității sacerdotale „Zalmoxis preot și rege” – Dekaineos. În tradiția referitoare la Zalmoxis de o importanță aparte este analiza operată asupra dialogului platonian care vorbește despre descântecul tracolui – discipol al lui Zalmoxis. Ipoteza autoarei – nouă și interesantă – postulează existența în epocă a două tradiții despre Zalmoxis pitagoreu: o tradiție ironică ilustrată în primul rând de Herodot care vede în salmoxianism un pitagoreism adaptat și simplificat, dar suficient pentru barbarii fruști care sunt geții și o tradiție care circulă în mediile pitagoreice, neironică, și al cărei ecou îl regăsim în textul lui Platon.

În final, *Practica nemuririi* rămâne o carte deconspiratoare care o situează pe doamna Zoe Petre – în istoriografia românească recentă – în registrul ilustrat de Lucian Boia, iar în istoriografia universală printre istorici ca Louis Gernet, J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, F. Hartog, etc., *Practica nemuririi* fiind, mai mult decât o istorie a geților, o „antropologie a Greciei”.



Packing list 20T

# „Tribuna“, centru politic și cultural în presa românească

■ D. Vatamaniuc

Cotidianul *Tribuna*, al doilea ziar cu apariție zilnică în Transilvania, își inaugurează activitatea în 14/26 aprilie 1884, în contextul unor schimbări din România, care fac ca centrul luptei politice a românilor de sub stăpânirea austro-ungară să se mute de la București la Sibiu.

Problema înființării unui cotidian pentru românii din Imperiul austro-ungar se pune în discuție la primul congres studentesc, care își ține lucrările în cadrul Serbării de la Putna, din august 1871<sup>1</sup>. S-a hotărât atunci ca noua generație, „tinerii“, cum se numeau, să ducă lupta pentru „unitatea culturală“, prin care înțelegeau sincronizarea mișcării literare din Transilvania cu cea din România și abandonarea etimologismului. Se hotărî, tot atunci, ca Ioan Slavici să ia conducerea noii publicații și ea să fie scoasă la Sibiu. „Tinerii“ nu aveau mijloace materiale să susțină o publicație – necum un cotidian – și se grupau în jurul *Telegrafului român*, fondat de A. Șaguna în 1853 și condus de Nicolae Cristea, cu începere din 1865. Întemeiată ca o publicație religioasă, *Telegraful român* își deschide coloanele articolelor care acoperă, alături de cele religioase, și alte domenii, adesea și cu caracter politic.

„Tinerii“ scot, tot la Sibiu, între 1 ianuarie 1876 și 25 decembrie 1877 și un supliment, *Foșoara „Telegrafului român“*, cu orientare spre istorie, filologie și științele practice (economie, agricultură, silvicultură). Îi vedem colaborând la cele două publicații pe Ioan Bechnitz, D. Popovici-Barcianu, Aurel Brote, Eugen Brote, Dimitrie Comșa, Ioan Crișana, Dimitrie Cunțan, Ilarion Pușcariu, Simion Popescu. Și recunoaștem între ei pe viitorii „tribuniști“. După *Telegraful român* și *Foșoara „Telegrafului român“*, Visarion Roman și I.A. Lapedatu scot *Albina Carpaților* în 18 august 1877, care apare cu unele întreruperi, până în 1880. Întemeiată ca o revistă literară, își propunea să susțină „direcția realistă“ și să se călăuzească în judecarea scrierilor care apăreau în Transilvania după „principii estetice“. Revista acordă mare atenție literaturii române și reproduce din operele lui V. Alecsandri, D. Bolintineanu, C. Negruzzi, pe care le însoțește cu prezentări biografice. Să mai amintim și *Calendarul bunului econom*, editat de Eugen Brote și Dimitrie Comșa, între 1877 și 1884, cu mare circulație.

Programul „tinerilor“ privind lupta împotriva etimologismului este pus în aplicare. *Telegraful român* trece la alfabetul latin, în locul celui cirilic; *Foșoara „Telegrafului român“* este cea dintâi publicație din Transilvania care adoptă în scriere ortografia fonetică, urmată de *Albina Carpaților*. Tot în *Foșoara „Telegrafului român“*, Ioan Bechnitz publică studiul *Despre sistemul etimologic*, în care respinge, cu argumente filologice, concepția lui T. Cipariu, cu aplicare la limba română<sup>2</sup>. Învățatul blăjean se făcea vinovat că pleda pentru o limbă română care nu s-a vorbit niciodată, nu avea și nu putea avea viață. „A fost un postulat al

adevărului – scrie I. Bechnitz – a lepăda odată cu limba pășărească și ortografia istorico-etimologică și a primi acea ortografie care se scrie astăzi de partea cea mai însemnată a poporului român.“<sup>3</sup> „Tinerii“ făceau un pas decisiv în lupta pentru unitatea culturală.

Slavici, redactor la *Timpu*, colaborează la *Telegraful român* cu articole și corespondențe din București, pe care le semnează: Corbey<sup>4</sup> și cu scrieri literare la *Albina Carpaților* și *Calendarul bunului econom*<sup>5</sup>. Consacră în *Timpu* articole constituirii centrului cultural de la Sibiu<sup>6</sup>. Eminescu, redactor la *Curierul de Iași* și colaborator la *Convorbiri literare*, reproduce din publicațiile sibieni<sup>7</sup>. Atrage atenția că se formase în Transilvania un centru cultural cu o activitate aparte în lupta pentru unitatea culturală. „Câțiva tineri – scrie Eminescu în 1 august 1877 – sătui, se vede, de pășăreasca filologilor și gazetarilor de dincolo și de dincoace de munți, au prins a se pune pe muncă temeinică“<sup>8</sup>. Eminescu informa opinia publică și asupra faptului că acești „tineri“ aveau o foarte bună pregătire intelectuală. Prezintă toate publicațiile scoase de ei și insistă asupra importanței lor în lupta pentru unitatea culturală. „Noi ne bucurăm – scrie Eminescu în prezentarea revistei *Albina Carpaților*, în 26 august 1876 – de propășirea fonetismului în Transilvania. Acesta este un puternic mijloc pentru a păstra vechea noastră avere națională: unitatea în limbă și o normă unică în pronunție“<sup>9</sup>.

Concomitent cu constituirea centrului cultural la Sibiu, se forma și centrul politic în București. Se înființează în 24 ianuarie 1882 Societatea „Carpații“, căci despre ea este vorba, cu program îndreptat împotriva Imperiului austro-ungar. Se alege intenționat această zi, ca să amintească de Unirea Principatelor Române în 1859. Se numea inițial *Irredenta română* și programul său era asemănător cu cel al Italiei Irredenta. *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, din ianuarie 1881, arată că societatea înființată în Italia urmărea să elibereze Triestul de sub stăpânirea austriacă<sup>10</sup>. Înființarea Societății „Carpații“ trebuie pusă în legătură cu lupta politică din Italia împotriva stăpânirii Imperiului austro-ungar. *Deutsche Zeitung* din Viena știa în august 1881 că se înființase și în țara noastră „România Irredenta“, care pusese în circulație o hartă cu Banatul până la Tisa, Transilvania și Bucovina, toate „teritoriile române“<sup>11</sup>.

Societatea „Carpații“ este fondată de „tinerii“ transilvăneni trecuți în România. G. Secășanu și G. Ocășanu, la conducerea ei, erau studenți la Universitatea din București. Se alătură lor Vasile Maniu, avocat, originar din Banat, Al. Ciurcu, originar din Brașov, directorul ziarului *L'Independance Roumaine* și alte câteva persoane. Societatea primea membri numai din Transilvania. Se face excepție pentru Eminescu, care venea din Moldova, însă cu legături strânse cu Bucovina sub stăpânire habsburgică. *Diploma de membru al Societății „Carpații“*, care se înmână,



Ex Libris Op 83 (1989)

poartă semnătura lui G. Ocășanu pentru Transilvania și a lui August P. Crainic, pentru Crișana. Se înscrie pe acest document, sus, la stânga: „Banat. Românii de peste munți în România. Noi prin noi“, iar în dreapta, sus: „Maramureș. Românii de peste munți în România. Noi prin noi“<sup>12</sup>. Societatea își propune, cum se vede din *Statutele sale*, să desfășoare o luptă susținută, cum făcea și Italia Irredenta, împotriva stăpânirii dualiste și în apărarea ființei naționale.

Eminescu și Slavici semnează și un document în cinci puncte: înființarea unei reviste ilustrate la Brașov sau la Arad, a unei biblioteci populare, să se revizuiască cărțile de cult înainte de a fi tipărite, să sprijine reprezentațiile teatrale de diletanți din Transilvania, precum și reuniunile de cântări de la Brașov, Sibiu și Lugoj<sup>14</sup>. Se menționa intenționat numai activitatea culturală și nu și cea politică. Slavici ține o conferință în 19 ianuarie 1883, *Despre istoria românilor de peste munți de la 1700 încoace*, în care pune în discuție probleme cu care se ocupă și în articolele sale din *Telegraful român* și îndeosebi din *Timpu*, ca răspuns la situația românilor din Transilvania. Sunt de amintit articolele din suita *Situația din Ardeal*, publicate în *Timpu* în martie 1883 și care rețin atenția presei transilvănene<sup>15</sup>.

Orientarea partidelor politice din România aduce grave prejudicii situației românilor din Imperiul austro-ungar. Maiorescu trimite revistei *Deutsche Revue*, în ianuarie 1881, studiul *Zur politischen Lage Rumänien*, un nou program al Partidului conservator, în care pleda pentru apropierea de Puterile Centrale<sup>16</sup>. Eminescu publică studiul în traducerea sa, „*Despre situația politică a României*“ de Maiorescu, în *Timpu*, nr.12, ianuarie 1881<sup>17</sup>. Deși conducea *Timpu*, ziarul Partidului conservator, Eminescu se desolidarizează de programul lui Maiorescu și declară neavenită apropierea de Puterile Centrale, câtă vreme nu li se asigură românilor din Imperiul austro-ungar deplina dezvoltare, în toate domeniile<sup>18</sup>. Eminescu reduce teza lui Maiorescu la o opinie personală. Presa aprecia că Maiorescu săvârșea o trădare a luptei românilor transilvăneni.

Studiul lui Maiorescu face o rea impresie și o parte a membrilor Partidului conservator considerau că momentul era rău ales și un asemenea studiu nu trebuia dat publicității<sup>19</sup>.

Viața politică internațională se anunță defavorabilă activității Societății „Carpații”.

Regele și regina Italiei fac o vizită împăratului Franz Joseph, la Viena, în octombrie 1881 și se convine să fie desființată Societatea Italia Irredenta pentru activitatea sa antihabsburgică. Societatea își continuă lupta în Tirol, în munți. Curtea din Viena întreprinde demersuri și pentru desființarea Societății „Carpații”, cu programul asemănător celei italiene. Carol I călătorește în Germania și în Austria. Este invitat de împăratul Germaniei să fie nașul unuia din fiii săi, dar această călătorie, mascată de interese de familie, avea caracter politic. Se hotărăște în întrevederile lui Carol I, din 14-16 august 1883, apropierea de Puterile Centrale. I.C. Brătianu călătorește și el în Germania și se întâlnește la Geistein cu Bismarck în 23 august 1883<sup>20</sup>. Soarta Societății „Carpații” fusese hotărâtă în întrevederile din aceste vizite. Cu câteva luni mai înainte, în iunie 1883, se organiza la Iași, din inițiativa Societății „Carpații”, serbarea pentru dezvelirea statuii lui Ștefan cel Mare, la care Petre Grădișteanu ține cunoscutul discurs, în care declară că România va trebui să recapete „pietrele prețioase” care mai lipseau din coroana lui Ștefan cel Mare. Avea în vedere provinciile românești – Basarabia, Bucovina, Transilvania – aflate sub stăpânirea imperiilor vecine. Discursul lui Petre Grădișteanu făcu o impresie puternică în Imperiul austro-ungar, cum se vede din articolele publicate în *Pesther Lloyd*, *Neue freie Presse*, *Deutsche Zeitung* – să nu le amintim decât pe acestea -, cum arată Eminescu în articolele pe care le publică în *Timpul*, în iunie 1883<sup>21</sup>. Guvernul român se văzu silit să se desolidarizeze de cuvântarea deputatului liberal.

Eminescu participă la dezvelirea statuii lui Ștefan cel Mare ca delegat al ziarului *Timpul*, în realitate al Societății „Carpații”. Pregătise *Doina* să o citească la festivitate, dar nu găsi oportunitate să facă acest lucru la manifestația publică, care luă înfățișarea, cum spune el, a unei „serbări guvernamentale”<sup>22</sup>. O prezentă în cercul Societății „Junimea” și I. Negruzzi avea să arate că impresia produsă de această „odă”, care suna altfel decât cele cunoscute până atunci, fu adâncă, indescriptibilă<sup>23</sup>. Scrisă în spiritul Societății „Carpații”, cu o viziune asupra întregului spațiu românesc, Eminescu îl invocă pe Ștefan cel Mare, ca justițiar al poporului român.

Diplomația austro-ungară supraveghea îndeaproape activitatea Societății „Carpații”, cum se vede din documente. O lungă notă informativă, în franceză, adresată Biroului informativ vienez, în 6 iunie 1883, relatează că Eminescu publică în *Timpul* articole cu caracter irendentist îndreptate împotriva Imperiului austro-ungar<sup>24</sup>. Avea în vedere articolele lui Eminescu [„Înființarea unei metropolii...”] și [„Miercuri seara...“], publicate în *Timpul*, în 20 mai 1883 și 29 mai 1883, în care denunță politica Imperiului austro-ungar, pe care caută să o realizeze în țara noastră prin intermediul bisericii catolice<sup>25</sup>. Un alt raport către Ministerul de Interne ungar, trimis din București în 7 iunie 1883, arată că societatea conspirativă care se numea „România irendentă” ținu ședință secretă, cu câteva zile mai înainte, în care Eminescu, redactor principal la *Timpul*, cere ca studenții transilvăneni, care se întorceau acasă să facă propagandă pentru orientarea opiniei publice în direcția constituirii Daciei Mari („der öffentlich Meinung für ein Gross-Dacien zu betragen”)<sup>26</sup>. Curtea din Viena avea toate motivele să interzică intrarea lui Eminescu în Transilvania, însă o asemenea măsură nu mai putea lua împotriva sa din iunie 1883. Odată cu îmbolnăvirea lui Eminescu,

Societatea „Carpații” înregistra o gravă pierdere. Urmează celelalte, nu peste mult, expulzarea lui G. Secășanu, G. Ocășanu, Al. Ciurcu și a altor membri marcanți ai Societății „Carpații”. Plecarea lui Slavici la Sibiu se înscrie și ea între pierderile Societății „Carpații”, care își va continua activitatea, apelând și la alte forme în lupta politică.

Centrul politic al românilor transilvăneni se mută de la București la Sibiu și se unește cu cel cultural de aici. *Tribuna* este, încă de la înființarea ei, în aprilie 1884, cum nu s-a arătat până acum, expresia acestei orientări, fiind deopotrivă organ de presă politic și organ de presă cultural. Alegerea titlului, făcută de I. Bechnitz, nu era întâmplătoare și nici fără urmări în presa românească. Întâlnim înainte de înființarea *Tribunei* o singură publicație cu acest titlu, scoasă de Gr. H. Granda, cu o apariție efemeră, în 1877. După apariția *Tribunei*, la Sibiu, acest titlu cunoaște o largă răspândire, ca nici o altă publicație în presa românească de pretutindeni<sup>27</sup>.

Note:

1. În lucrarea noastră, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, tipărită la Editura Academiei Române în 1968, consacram prezentări monografice *Serbării de la Putna* din 1871 (p.103-120) și *Tribunei*, cu problemele ridicate la înființarea și activitatea ei (p.269-375).
2. I. Bechnitz, *Despre sistemul etimologic*. În *Foisoara „Telegrafului român”*, II, nr.17, 21 august – nr. 21, 16 octombrie 1877.
3. I. Bechnitz, *Foi noue beletristice*. În *Foisoara „Telegrafului român”*, II, nr.18, 4 septembrie 1877, p.144.
4. Teofil Bugnariu, Ioan Comșa, Dimitrie Vatamaniuc, *Ioan Slavici 1848-1925. Bibliografie*, București, Editura Enciclopedică Română, 1973, p.146-147.
5. Idem, p.21, 22.
6. I. Slavici, *Foi ilustrate*. În *Timpul*, II, nr.196, 28 august 1877, p.2-3. Comentează apariția revistei *Albina Carpaților*.
7. D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu 1870-1877*. [Iași], Junimea, 1985, p.268-273. Se indică articolele reproduse de Eminescu în *Curierul de Iași* din *Telegraful român* și din *Foisoara „Telegrafului român”*.
8. M. Eminescu, „Pomăritul întocmit cu deosebită privire la grădina școlară” de D. Comșa, în *Covorburii literare*, XI, nr.5, 1 august 1877, p.197-199. M. Eminescu, *Opere IX*.

*Publicistica*. București, Editura Academiei Române, 1980, p.408. Despre cartea lui D. Comșa publică mai înainte o recenzie în *Curierul de Iași* (*Opere IX. Publicistica*, p.393-395).

9. M. Eminescu, *Foaie literară*, în *Curierul de Iași*, X, nr.92, 26 august 1877, p.2. Este reprodus în *Telegraful român*, XXV, nr.70, 4/16 septembrie 1877, p.421. *Opere IX. Publicistica*, p.421. Eminescu prezintă în *Curierul de Iași* și în *Calendarul bunului econom* (*Opere IX. Publicistica*, p.225-226, 426).
10. M. Eminescu, *Italia și Austria*, în *Timpul*, VI, nr. 11, 16/28 ianuarie 1881, p.2; *Opere XII. Publicistica*, p.34.
11. M. Eminescu, *România Irredenta*, în *Timpul*, VI, nr.169, 5 august 1881, p.2; *Opere XII. Publicistica*, p.279.
12. Petre Dan, *Asociații. Cluburi. Ligă. Societăți*. Dicționar cronologic, București, Editura științifică și enciclopedică 1983, p.171-174. D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, p.258-265. Prezentare a Societății „Carpații”.
13. Augustin Z.N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, București, Editura Academiei Române, 1962, p.435. Se reproduce în fotocopie *Diploma de membru al Societății „Carpații”* și o fotocopie după *Statutele Societății „Carpații”*, din 1883.
14. Augustin Z.N. Pop, *Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei Române, 1969, p.299-300. Se tipăresc și Statutele Societății „Carpații”, votate în adunarea generală din 24 februarie 1883 (p.301-305).
15. I. Slavici, *Situația din Ardeal*. În *Timpul*, VIII, nr.48, 2 martie 1883, p.3, nr.49, 3 martie 1883, p.1-2, nr.51, 5 martie 1883, p.2-3, nr.57, 12 martie 1883, p.2-3. Se reproduc în *Gazeta Transilvaniei*, în martie 1883.
16. *Deutsche Revue*, VI, nr.1, ianuarie-martie 1881, p.12-20.
17. *Timpul*, V, nr.290, 31 decembrie 1880/12 ianuarie 1881, p.1-2. *Opere XI. Publicistica*, p.458-459.
18. M. Eminescu, [„Bizantinii de la Românul...”] în *Opere XII. Publicistica*, p.36-37, 46-47. și în alte articole.
19. T. Maiorescu, *Istoria contemporană a României*, București, 1925, p.181.
20. Idem, p.206.
21. M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica*, p.316-325.
22. Idem, p.316-318.
23. M. Eminescu, *Opere*, III, București, 1944, p.3.
24. G. Ungureanu, *Eminescu în documente de familie*, București, Editura Minerva, 1977, p.412-414.
25. M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica*, p.298-301, 306-308.
26. G. Ungureanu, *Op. cit.*, p.411.
27. I. Haregiu, *Dicționarul presei literare românești 1790-1990*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p.477-485.



Carnea (Opera în progrese)

# Eugen Ionescu în actualitate

## *Eugen Ionescu, scriitor român de limbă franceză sau academician francez de origine română ?*

■ *Manuèle Debrinay-Rizos*

*Directoare a Centrului Cultural Francez din Cluj*

*Caroline de Salaberry*

*Responsabilă la Bureau du livre, Ambasada Franței la București*

În acest an, la cea de-a zecea comemorare a morții sale, se cuvine să ne punem întrebarea, într-atât întrepătrunderea acestor două țări în viață și opera sa ne apare indisolubilă.

Franța și România vor comemora acest eveniment prin diverse manifestări, începând cu prezentarea pieselor sale de teatru până la diferite simpozioane și colocvii.

Acordul, prietenia și relațiile istorice franco-române sunt atât de puternice încât nici una nu-l revendică pe acest mare om, considerându-l dimpotrivă drept încă o punte de legătură între țările noastre.

Luna Ionesco în România, inițiată de Asociația Culturală Thalia, căreia i se alătură Ambasada Franței, va fi astfel unul din evenimentele principale și emblematice, iar pe scenele românești se vor juca în limba română textele sale scrise în franceză. Din acest motiv, și cu ocazia recentei traduceri a teatrului său, revizuită și corectată, apărută în această toamnă la Editura Humanitas din București, putem să punem întrebarea

### *Cum se traduce Ionesco astăzi?*

Două versiuni anterioare ale teatrului lui Ionesco au apărut deja în România la Editura Univers. Prima datează din anii '60 și reunește în două volume mari majoritatea textelor dramaturgului. Totuși, numărul prea mare de traducători și lipsa de exhaustivitate a acestei prime versiuni nu conferă întreaga coerență necesară operei ionesciene.

Cea de-a doua, publicată în anii '90 și tradusă integral de Dan C. Mihăilescu, e lipsită oarecum de exactitate, mai ales în interpretarea stilistică și jocul scenic, caracteristici principale ale autorului *Rinocerilor*.

Textul lui Ionesco reclama imperios o "actualizare", pentru a revela în sfârșit publicului românesc uimitoarea diversitate și originalitatea novatoare a pieselor sale. Lucru care de fapt s-a și întâmplat: cititorii au avut prilejul să citească încă din luna noiembrie primul volum care cuprinde *Cântăreața cheală* și *Leția*, piese emblematice, dacă putem spune așa ceva, ale lui Ionesco. Alte patru volume vor apărea pe parcursul anilor 2004 și 2005. Cu totul sunt prevăzute 11 volume.

Pentru prima dată, grație muncii titanice a celor doi traducători, Vlad Russo și Vlad Zografi, marele dramaturg francez se va exprima în limba sa maternă, româna.

Fiecare piesă va fi completată de note și comentarii făcute de Ionesco însuși și de pasaje din dialogurile și interviurile acordate lui Claude



Bonnefoy și din esul "Nu", scris în română. Vom regăsi de asemenea texte inedite, cum ar fi *Răceala onirică*, *Îi cunoașteți* și *Maximilien Kolb* (libret de operă).

### *Indicații scenice și jocuri de cuvinte*

Un travaliu îndelung nu putea fi realizat decât de către cunosători perfecți, întru totul dăruțiți operei sale, sau dramaturgi ei înșiși, precum Vlad Zografi, autor a numeroase piese contemporane de succes: *Izabela, dragostea mea* - Editura Unitext, *Oedip la Delfi* - Editura Humanitas, *Regele și cadavrul* - Editura All.

Într-un interviu acordat revistei "Privirea", el ne-a mărturisit metoda lor de lucru: "Vlad Russo și cu mine lucrăm în binom, traducem fiecare o piesă și ne comparăm apoi traducerea. Aceasta ne permite confruntarea textelor și adaptarea cât mai exactă a fiecărui cuvânt. Uneori petrecem zile întregi pentru a reda o replică în forma sa cea mai pură, așa cum ar fi dorit-o Ionesco, ce spunea adesea că textele sale nu sunt bine înțelese și prost traduse".

Într-adevăr, cum să transcrii numeroasele jocuri de cuvinte și indicații scenice folosite de autor? Cum să treci de la teatrul francez, rege al metaforelor și anacolitelor, la cel românesc, mai "caragialian"? Singura soluție ar fi, se pare, de a juca fiecare piesă, de a imagina, pe scenă, ce efecte vizuale și auditive ar putea produce acestea asupra spectatorului român. Așa au făcut cei doi "Vlad", îmbinând scriitura și jocul scenic.

Realizată plecând de la versiunea apărută la Gallimard (să nu uităm, Eugène Ionesco a fost primul scriitor de origine română care a apărut în celebra colecție Pléiades), și sub îndrumarea

atență și amicală a lui Marie-France Ionesco, fiica și prima referință a operelor tatălui său, traducerea Editurii Humanitas aduce un adevărat omagiu marelui scriitor român de limbă franceză. ■

*Traducere de  
AUREL BĂRBĂNȚĂ*

## *Pentru ce un site despre Eugen Ionescu?*

■ *Søren Olsen*

În fiecare lucrare consacrată unui autor, găsești o bibliografie uneori sumară, uneori mai bogată. Scopul ei este întotdeauna de a ajuta cititorul să progreseze în lecturile sale fără să își piardă prea mult timp citind cărți care vor avea mai puțin interes pentru el decât altele. Alegerea ține deci cont și de cunoștințele lingvistice pe care se presupune că le are cititorul.

Ambiția mea este alta. O bibliografie pe Internet e accesibilă tuturor, în lumea întreagă, și este deci imposibil să cunoști nevoile și cunoștințele cititorului dinainte. Astfel, în 2003, site-ul meu avea între 15 și 17 vizitatori pe oră, provenind din 84 de țări diferite. Am vrut deci să reunesc informații despre tot ce există: toate cărțile din toate limbile.

În același timp eu sunt un colecționar pasionat de cărți, de programe de spectacol, de fotografii care au legătură cu Ionescu. Din nefericire nu posed toate aceste cărți eu însumi. Doar cele pe care le-am marcat cu altă culoare.

Evident sunt și eu frânat de limitele propriilor mele cunoștințe lingvistice. Astfel am recurs la specialiști care cunosc chineza, turca, limba farsi, ebraica, finlandeza etc. pentru titlurile și edițiile în limbile mai "exotice". Anumite ediții îmi sunt total necunoscute, pentru că nu am cum să caut în limbile ediției.

O altă parte a site-lui meu este ocupată de colecția mea de reprezentări ale tuturor pieselor lui Eugen Ionescu. Listele mele nu fac diferența între reprezentațiile profesionale și de amator, între reprezentațiile unice și piesele care se joacă în același teatru timp de 40-50 de ani.

Unul din marile avantaje ale Internetului este că rezultatul e disponibil înainte de a fi complet. Și oricum el nu va fi niciodată complet. Dacă ar trebui să editez bibliografia mea într-o carte, n-aș fi niciodată sigur că ar fi totul acolo. Și, de altfel, încă de la apariția volumului următor, cartea mea nu ar mai fi deja la zi.

<http://www.ionesco.org>

*Traducere de  
SIMONA FURDUI*



# Eugène Ionesco – întemeietorul

■ Maria Vodă Căpușan

Ionesco a întemeiat un Teatru Nou – și așa rămâne el în istoria genului, confirmat de pragul mileniului III – deși majoritatea exegeților îl situează sub semnul absurdului. Dar el nu s-a acceptat niciodată astfel, preferând termenul de „insolită” de sorginte suprarealistă, mai deschis spre poetic, într-o viziune înnoitoare asupra lumii. Un teatru unde vechile coduri dramatice funcționează doar în registrul parodic, anti-piese unde comunicarea și personajul intră în criză și unde e foarte greu de desprins povestea ce se întâmplă pe scenă. Ce se întâmplă de fapt în *Cântăreașă cheală*... ca să se descurce, teoreticienii genului au născocit sintagma de situație sau intrigă „langajieră”; pentru că aici nu oamenii-personaje intră în conflict, întemeind astfel dramen-ul, în linia poeziei aristotelice; mai degrabă cuvintele, ele se luptă, într-o lume stranie unde nu faptele umane le mânuiesc și se slujesc de ele ci ele sunt supuse vorbelor, în condiția lor de marionete, de mărunte „păpuși”, ar spune autorul *Elegiilor pentru ființe mici*. Dar lipsa poveștii nu duce totuși la destrămarea piesei, chiar dacă aparent așa s-ar părea. Și Eugène Ionesco rămâne un foarte mare dramaturg al timpurilor moderne fiindcă a impus alte nuclee de coerență alcătuirii teatrale – mai puțin evidente la lectură, dar perfect adecvate spectacolului în această eră vizuală pe care o trăim. Da, galaxia Gutenberg pălește, limbajul scris nu ne mai stăpânește ca înainte. Dar o face imagina, până la fascinație, într-o lume năpădită de chipuri.

Teatrul modern se iscă astăzi, mai mult ca altă dată, din relația fertilă între chip și închipuire. În drama românească, acest raport a fost teoretizat, pe chiar tărâmul scenei, de Lucian Blaga. Este *Meșterul Manole* – mit despre *homo faber* – și un tratat implicit de poetică a teatrului cu rădăcini în irozii românești și în arta iconelor. Precum în misterele populare, totul se întâmplă în jurul unor înfățișări materiale – ieslea Nașterii Mântuitorului, în Vicleim, chipul bisericii viitoare de la Blaga. Din primele replici ale piesei, spectatorul e învățat să vadă vizionar, să închipuie dincolo de ceea ce vede, de fapt i se arată pe scenă; o biserică în miniatură, proiectul meșterului, și replicile rostite îl fac să vadă deja construcția viitoare. Rolul publicului de teatru tocmai acesta este: să vadă și dincolo de spațiul scenei, o întreagă lume; toată Danemarca cea putredă dincolo de zidurile castelului Elsinor, sau mănăstirea întreagă, visul deja întrupat al Meșterului Manole – dincolo de bisericuța miniaturală ce-i stă pe masă, iscată din zidurile abia începute ce se prăbușesc noapte de noapte. Când femeile vin în preajma lor, ele cad, ca într-o vrajă, sub stăpânirea viziunii și văd, halucinant, biserica deja încheiată. Ele sunt publicul așa cum și-l dorește Blaga – și o afirmă pe chiar teritoriul piesei sale – în stare să închipuie o lume întreagă dincolo de puținul ce se vede și vorbele ce îl tâlcuiesc. Totul pare să-l despartă pe autorul *Meșterului Manole*, cu verbul său poetic – unde dialogul meșterilor reia, în alt registru și cu finalități dramatice, arta isonului bisericesc – de Eugène Ionesco, deși au fost contemporani. Și totuși, amândoi se asemeieșc prin marea artă a adevăraților dramaturgi: stăpânirea vizionară a vizibilului, până la halucinare.

Dar autorul *Scaunelor* ține de o altă eră, unde închipuirea se vrea „insolită” – căci așa își definea



Meniul

Ionesco viziunea, preferând termenul acesta de sorginte suprarealistă față de cel de „absurd”. Și el împunea spectatorului să vadă dincolo de ceea ce se înfățișează concret: un întreg Paris năpădit de mobilele *Noului locatar*, din care doar câteva încep în apartamentul unde se mută și se va îngropa sub ele ca într-un cavou. Cadavrul ce crește în casa cuiva, în *Amedeu*, de care nu te poți descotorosi și din care se vede pe scenă doar o parte. Dar cel mai frapant capitol al acestei noi poetici a vizualului teatral e scris de *Scaunele*. Ca mai peste tot la Ionesco, vorbele o iau razna – un dialog incoerent, cel puțin așa pare, inspirat de manuale, năpădit de truisme și proverbe dereglate, de clișee și automatisme golite de înțeles, încalcându-se unele pe altele, unde brânza este „de zgâriat” – amintind românescul „zgârie-brânză” – și fablele à la Urmuz vorbesc despre vițeei mâncând sticlă pisată. Cu atât mai puternică trebuie să fie obsesia vizuală într-un asemenea teatru, unde cuvintele nu mai stau laolaltă, pentru ca piesa să se alcătuiască totuși ca un întreg organic. Și ceea ce propune și realizează Eugène Ionesco nu poate neglija lecția lui Pirandello unde Autorul pare să lase în voia lor personajele ca să-și caute piesa. Îndoiala semănată de autorul italian în privința dramei ca un cosmos armonios se dezvoltă în teatrul ionescian insolit cu violență, agresând spectatorul. Rolul lui e mult mai greu acum decât la Blaga. Nu doar să închipuie vizionar o lume dincolo de puținul ce i se înfățișează din ea. Să-și stăpânească marile îndoieli și întrebări despre ceea ce vede, în chiar actul de a vedea.

Scaunele sunt goale, tot mai multe, în fața lui. Musafirii pe care Bătrânul și soția lui îi invită să ia loc pe ele nu se văd însă. Or fi oare ei nebuni de parcă-i văd, sau doar se joacă... precum niște actori pe scenă, așa cum sunt ei de fapt. Dar publicul din sală a auzit zgomotele bărcilor ce se apropiau, pline cu invitații, de casa bătrânilor, cea înconjurată de apele potopului. Și, în final, după ce gazdele se vor fi aruncat pe geam și Oratorul chemat să împărtășească invitațiilor marelui Mesaj al Bătrânilor se arată a fi mut sau poate și el nebul, va izbucni, copleșitor, vacarmul sălii pline. Dar noi vedem doar Scaunele goale și totuși zgomotul unei lumi întregi ne umple auzul. În ce să credem oare, noi publicul, în ceea ce vedem, în ceea ce auzim... E acum nespun de greu rolul nostru, în această lume nebulă, sau poate doar insolită, de necuprins cu simțurile noastre care se contrazic. Ne-a tras oare pe sfoară Autorul, care oricum e absent în teatru, ca și pe lume Deus Absconditus, ne-a provocat prin contradicții de nerezolvat... Sau poate ne dezvăluie care e de fapt adevărata noastră condiție într-o

lume a contradictoriului, așa cum o teoretiza Stéphane Lupasco, unde *da și nu* sunt deopotrivă posibile și necesare. Și aici trăim noi, nu într-un *Theatrum mundi* bine orânduit, ca la Calderon de la Barca, unde Autorul a împărțit Rolurile și joci fără să crâcnești dinspre naștere înspre moarte. Dar aici... toate se pădăduiesc, nici cuvintele nu te mai ajută. Și cum ai putea-o face oare când simțurile însele o iau razna, nu mai știi dacă să-ți crezi văzul ori auzul...

*Scaunele* – o mare întrebare deschisă în fața spectatorilor ce suntem, poate și noi, doar neînțeleg pe scaunele goale. O poetică, mai mult decât teatrală, despre nimicnicia de a fi.

Și totuși, Béranger va porni să descopere *Ucigașul*, va lua arma în mână să lupte cu *Rimocerii* și Jean, ros de o *Sete și Foame* fără astâmpăr va întrezări grădinile raiului, chiar din mănăstirea-închisoare de unde nu poate să scape. Și *Omul cu valizele* va străbate mereu lumea, etern *homo viator* în căutarea unui înțeles până înspre *Călătoriile la cei morți*.

Marea aventură a teatrului ionescian ne așteaptă de fiecare dată, pe scenele lumii, ca să semene în noi îndoieli și întrebări despre rostul ființării noastre în lume. O artă a teatrului, o artă de a trăi.

## Eugène Ionesco în 2004

Bilanț critic

■ Horia Lazăr

La aproape un deceniu de la trecerea în neființă a lui Eugène Ionesco, editura Humanitas ne pune la dispoziție un „portret al scriitorului” datorat fiicei lui, Marie-France (*Portretul scriitorului în secol. 1909-1994*). Structurată în opt secvențe, la origine tot atâtea întrebări formulate de Gabriela Adameșteanu în vederea unui interviu, cartea lui Marie-France Ionesco își fixează, încă din Preambul, obiectivele: prezentarea activității de scriitor a lui Ionesco (formare, lecturi, contacte, preferințe, deschideri spre domenii non-literare) și încercarea de a corecta interpretările părintoare – reductive ori pur și simplu răuvoitoare, uneori făcute cu o libertate de exprimare de-a dreptul consternantă – ale biografiei sale intelectuale și ale operei scrise. Ultimul dintre obiective s-a definit, precizează autoarea, după publicarea a două cărți despre Ionesco, care, de altfel, fac și ele obiectul prezentului bilanț: *Ionesco în țara tatălui* de Marta Petreu (Cluj, Biblioteca Apostrof, 2001, 175 p.) și *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme* de Alexandra Laignel-Lavastine (Paris, PUF, 2002, 553 p.). Simpla lectură paralelă a acestora lasă să se întrevadă nevoia unei reacții, care nu a întârziat.

Dacă critica de lansare s-a manifestat prompt, îndeosebi în ce privește cartea Alexandrei Laignel-Lavastine, primită cu mari rezerve în Franța și cu o virulență polemică disproporționată în România, o încercare de a pune ordine cu simțul măsurii, simplu și clar, în reproșurile, însinuările și incriminările mai mult sau mai puțin voalate ce l-au atins în ultimii ani pe Ionesco e cu atât mai binevenită. Evitând cu inteligență prejudecata favorabilă a fiicei față de



un tată promis panteonizării, Marie-France Ionesco adoptă tonul unei argumentări precise și strînse, pe care o ilustrează prin ample citate din opera lui Ionesco – piese de teatru, eseuri, jurnale, interviuri. Cititorul are astfel impresia, reconfortantă, că cel care-i „vorbește” dintre rîndurile cărții e Ionesco însuși.

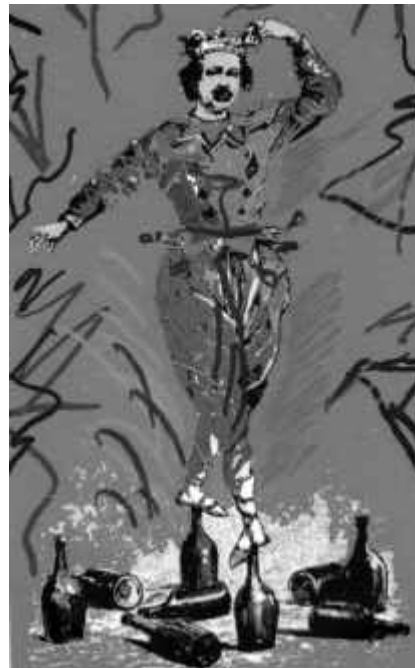
Cum era de așteptat, două planuri se intersectează constant în *Portretul scriitorului...*: cel al evocării biografice și cel al valorificării operei ionesciene. În ce privește primul aspect, cartea Martei Petreu și cea a Alexandrei Laignel-Lavastine se întîlnesc într-o ciudată convergență: ambele insistă asupra determinării profilului intelectual și a opțiunilor etice și artistice ale lui Ionesco prin componenta lui etnică evreiască din partea mamei (rezumată într-o „citime” riguros calculată) și prin oroarea traumatizantă față de figura tatălui (român cu sînge neamestecat). Respingînd această interpretare etnicistă și intensiv psihologizantă, Marie-France Ionesco arată că, în „saga familială” (p.35) ionesciană, „culpabilitatea” față de mamă detectată de Alexandra Laignel-Lavastine e extinsă, de Ionesco, la „toți [...]”, mai mult sau mai puțin apropiați” (p.37), în vreme ce detestarea tatălui se răsfrînge, prin remușcare, într-o paradoxală culpabilitate (p.41): vină ce se deplasează, se răstoarnă, își schimbă obiectul.

Ionesco sofist sau platonician, manierist sau baroc. Iată primele două teme dezvoltate în *Portretul artistului...*, replică simetrică la primul text din cartea Martei Petreu, intitulat „Un Gorgias de București”. Cititoare atentă a lui Platon, al cărui dialog consacrat sofștilor poartă numele lui *Protagoras*, în vreme ce Gorgias e subintitulat *Despre retoriță*, Marie-France Ionesco preferă să-l apropie pe Ionesco, la nivelul tehnicii scriurii și al tensiunii dramatice a operei, de „platonicieni”, care privilegiază intuiția, nu discursul (p. 18). Prin aceasta, autoarea nu face decît să-l reia, nuanșîndu-l, pe Mircea Vulcănescu, care, imediat după apariția volumului *Nu*, în 1934, vedea în tînrul autor un dogmatic al ironiei socratice, «o conștiință extrem de scrupuloasă și excesiv de lucidă [...], o neînfrîntă *vointă de adevăr*, de precizie, de claritate» (citată la p. 25, s.n.), opunîndu-l scepticului Cioran. Cît despre dimensiunea „manieristă” a operei ionesciene, Marie-France Ionesco găsește noțiunea mult prea vagă (p. 12), optînd în consecință pentru cea de „baroc” (cult al aparențelor, plăcerea iluziei, tematica oglinzii și a măștii etc.): lucru deloc surprinzător avînd în vedere că estetica franceză reduce, cel mai adesea, manierismul la prețiozitate, în vreme ce teoriile despre artă formulate în spațiul germanic asociază constant manierismul obscurității savant elaborate, esoterismului, tendinței rebusiste la încifrare, combinațiilor ermetice de litere și cifre, imaginii labirintului etc. (v. lucrările lui Gustav René Hocke).

Ambiguitatea relațiilor interfamiliale ale lui Ionesco se regăsește, ca schemă de comportament, în preferințele lui literare și în opțiunile lui etice; problema „influențelor” literare o atinge, astfel, pe cea a angajamentului său intelectual și politic. Demontînd cu o nepăsare bine jucată și cu calculată dezinvoltură schematismul autohtonist al criticii literare și culturale românești, Ionesco minimizează rolul pe care l-au avut în formarea sa ca scriitor Caragiale sau Urmuz, de pildă, înșirînd de-a valma, printre autorii săi favoriți, nume sonore (Shakespeare, Nerval, Flaubert, Jarry, Gide, Kafka, Strindberg, Proust, Borges) și „minore”

(Du Bos, Valéry Larbaud, Vitrac, Labiche, Feydeau), neomițînd să menționeze „bogăția” poeziei populare românești (p. 79): gest de copil teribil care glumește cu seriozitate, și care ne trimite mai degrabă la imaginea emblematică a „clovnului metafizic”, mereu trist, decît la cea pusă în circulație de critica românească interbelică, de „imbecil agresiv”, ori de cea foarte recentă, de „mitocan” (!) (*Ionescu în țara tatălui*, p. 147). Scriitor în ruptură cu tradiția, fără trecut literar, dacă putem spune așa, produs a două limbi în care s-a exprimat cu egală strălucire, Ionesco se situează el însuși, bucuros, prin referențe la modele spirituale străine literaturii: filosofice (Berdiaev, Maritain, Gabriel Marcel), mistice (Dionisie Areopagitul, misticii bizantini, Ioan al Crucii), picturale (Delacroix, De Chirico). În acest fel, căutarea sensului capătă, pentru el, o „dimensiune religioasă” înscrisă în profunzimea propriei opere (*Portretul scriitorului...*, p. 68). Format într-o dublă tradiție, ortodoxă (în România) și catolică (în Franța, pînă la vîrsta de 13 ani), Ionesco s-a apropiat treptat de ortodoxie, contemplativă și mai puțin activă, care, după el, «a făcut totdeauna compromisuri cu epoca, niciodată cu cerul» (*Antidoturi*, citat în *Portretul scriitorului...*, p. 91).

Cele două cărți cărora Marie-France Ionesco le răspunde în paginile sale pun în cauză, diferit, și răspunderea intelectuală și politică a scriitorului. Cu precauții, Marta Petreu îi atribuie autorului *Rinocerilor*, „în bună parte” (*Ionescu în țara tatălui*, p. 148: aproximația e de reținut), imaginea mai veche dar și actuală (*ibid.*) a României în Occident: o țară legionară, politic bolnavă de extremism de dreapta. Sentimentul de opresiune, aversiunea și teama fizică de agresiunea extremistă, echivalentă cu complexul tatălui, ar fi la originea unei „lungi și *voluptuoase* [?] răzbunări compensatorii” (p. 147, s.n.) în care traume exhumate și aduse la expresie literară i-ar fi inspirat lui Ionesco, printr-o „identificare *fără rest* a României cu țara Gărzii de Fier” (p. 152) multe dintre paginile scrise în franceză. Ipoteză de lucru atrăgătoare în termeni de construcție intelectuală dar greu de demonstrat și pîndită de anacronism: cîți francezi informați din zilele noastre percep România anilor 2000 ca pe o țară



Rege clown

legionară? Iar dacă unii o văd ca pe o țară în care riscul extremei drepte e un fapt politic evident o fac ei, oare, pentru că l-au citit pe Ionesco sau i-au văzut jucate piesele? Atît cît există, în prezent, extremismul de dreapta românesc e unul de sorginte strict legionară? Iar, pentru a conchide, nu cumva Ionesco atrage atenția, prin producția lui literară, asupra pericolului totalitarismelor *de orice fel*, ivite din discursul repetitiv al „ideilor primite de-a gata” și instalate în mentalul colectiv prin efecte de propagandă și de „contaminare ideologică” (cum spune chiar el), oricare ar fi regimul politic care le promovează? (1).

La rîndul ei, Alexandra Laignel-Lavastine propune, într-un tablou de ansamblu al extremei drepte românești, o interpretare în care democratul nedezmîntit care a fost Ionesco („blîndul Ionesco”, scrie cronicarul literar al revistei *Marianne* în recenzie sa din săptămîna 22-28 aprilie 2002) apare drept complice al simpatizanților mișcării legionare care au fost Eliade și Cioran, prin simplul fapt că a păstrat tăcerea în legătură cu trecutul lor – și cu al lui, ca funcționar în legația română de la Vichy – (2) într-un reprobabil pact de „amnezie selectivă” (*Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli...*, p.417): insinuare bine ticluită ascunzînd însă un apel la delațare mascat cu greu și care o duce pe cercetătoare în vecinătatea abjecției. „Imprudența” savantului poate da loc la așteptate derivate. Alain Paruit semnaleză, în recenzia lui la cartea Alexandrei Laignel-Lavastine din *Esprit* (august-septembrie 2002) faptul că un entuziast iubitor al culturii române din Franța a afirmat în 30 mai 2002 într-o emisiune radiofonică, convins și naiv, că „Ionesco a fost antisemit” (l).

Cu simplitate, într-o argumentare în care sobrietatea alternează cu tonul incisiv, chiar caustic, ce ascunde uneori amărăciunea, Marie-France Ionesco arată, mai întîi, că răspîndirea unei legende întunecate despre România în străinătate a fost, în primul rînd, opera regimului comunist, pe care Ionesco l-a denunțat constant, prin repetate luări de poziție (p. 93); că pretinsul „viraj” politic al dramaturgului, dinspre stînga spre dreapta, e o supoziție fără acoperire reală, acreditată grăbit de „specialiști” ai operei sale, care au văzut în publicarea de către Ionesco a unor eseuri în reviste de stînga semnul unui militantism politic, în vreme ce scriitorul, înverșunat democrat echidistant, a nutrit o neîncredere egal împărțită față de orice fel de politică, neîncredere vecină cu anarhismul («Statul este totdeauna criminal», citat la p. 53); apoi, că raporturile *personale* dintre Ionesco, Eliade și Cioran nu pot face, într-o societate așezată pe temeiuri democratice, obiectul unei dezbateri publice (în acest sens, ea regretă publicarea intempestivă, fără autorizația familiei, a scrisorilor private ale lui Ionesco către Comarnescu și Vianu, imediat după decesul scriitorului, p. 138); în sfîrșit, că rolul și răspunderile intelectuale și etice ale celor doi din urmă, despre care vorbește îndelung și cu vădită plăcere în cel mai extins capitol al cărții, trebuie reevaluate printr-o judicioasă replasare a faptelor în contextul istoric și cultural care le-a produs: sarcină dificilă, pe care istoricii o asumă deja, uneori cu brio (v. cartea lui Florin Ţurcanu, *Mircea Eliade, le prisonnier de l'histoire*, Paris, La Découverte, 2003).

Străină improvizaiților și clișeeilor de interpretare, cartea lui Marie-France Ionesco se sprijină pe o metodă de lucru sigură: prezentarea vie a faptelor – însoțită de citate întinse, netrunchiate –, refuzul postulatelor, al „speculațiilor” și al ipotezelor în așteptare de

probe, înălțimea intelectuală. În paginile ei, Ionesco se eclipsează ca „tată”, devenind un scriitor apropiat de cel care-l citește și de cei care, sperăm, îl vor citi sau reciti de acum încolo, însuflețit de voința de a înțelege și pătruns de o caldă umanitate: un democrat convins, un individualist cosmopolit și un inovator într-ale scrisului, cu o etică exigentă și cu o spiritualitate complexă.

Note

1. În „dezghețul” ideologic al anilor 60, *Rinocerii* au apărut, pentru scurt timp, pe scena românească. Într-un moment istoric când cuvintele „legionarism” și „totalitarism” erau tabu, critica de specialitate, ca și prelegerile universitare, prezentau în mod firesc punerea în scenă a „rinoceritei” ca pe o denunțare a nazismului. În lipsa acestei identificări, adevărată dar parțială, cenzura comunistă nu ar fi putut autoriza reprezentarea piesei.
2. Marta Petreu vorbește și ea despre „mistificarea biografiei” (p. 152): discreția scriitorului în legătură cu originea mamei sale, iar Alexandra Laignel-Lavastine o urmează pe această cale (*Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli...*, p.24, 47 și urm.), pretinzând, printre altele, că „originea evreiască [a lui Ionesco] nu i-a influențat direct formarea [dar că] a atârnat cu siguranță în atitudinea lui în fața antisemitismului și naționalismului românesc” (*ibid.*, p.49., s.n.). Cititorul va remarca singur caracterul ambiguu (întărire afirmativă sau îndoială?) al acestui „cu siguranță” în încercarea de a deriva simțul democratic al scriitorului din condiția sa etnică. Convingerile etice ale lui Ionesco nu s-ar fi născut așadar liber, ci din complexe refulate și din frică (desemnate de cercetătoare, cu pudoare, ca o căutare a identității pe fond de „tulburare existențială”, *ibid.*). Întrebările pe care le naște această „analiză”, ce face amalgamul între democrație și rasă, între politic și etnic sînt numeroase. Ele ar trebui să facă obiectul unei dezbateri separate.

## Eugen Ionescu – publicistica în limba română

■ Iulian Boldea

Întrebarea care s-a pus ori de câte ori s-a discutat despre opera în limba română a lui Eugen Ionescu este în ce măsură aceasta a constituit nucleul germinativ al creației de maturitate, în ce proporție regăsim aici marile teme, obsesii și problematici care l-au consacrat pe ilustrul reprezentant al teatrului absurdului. Sunt de aflat, au remarcat exegeții, în articolele și însemnările tânărului Ionescu verva ideatice și insurgența unui spirit nonconformist, care se înverșunează împotriva modelelor și poncifelor prestabilite, sunt de aflat alura meditativă a frazei, turnura raționalistă a discursului, ce se vor regăsi și în eseurile și intervențiile sale de la vârsta maturității.

Recitirea publicisticii lui Ionescu este instructivă din mai multe motive. În primul rând, ne putem reprezenta, prin lectura acestor articole, eseuri, însemnări, pagini de jurnal apărute în diverse publicații ale epocii interbelice, profilul unui intelectual cu o acută sensibilitate la actualitatea literară, la problemele timpului său. În

scrisul alert, fragmentar și stringent al lui Ionescu regăsim nevoia scriitorului de a-și asuma propria condiție, în toate datele sale definitorii, regăsim interogațiile tulburătoare ale unei conștiințe nefericite torturate de îndoieli și de neliniști, nevoia sa de certitudine și, mai ales, de autentificare a propriei ființe. Virgil Ierunca observă, în acest sens, între altele, că „Eugen Ionescu face literatură, în ciuda faptului că Dumnezeu există, crează – aducând indirect omagiu creației – răspunzând astfel întrebării lui inițiale și esențiale. Uneori se îndoiește de ceea ce face. Dar a face înseamnă, la el, a fi. În orizontul meditațiilor desprinse din Simone Weil, scrisul său ni se impune și mai mult ca o justificare de existență. Bănuind literatura de «păcate» marginale, el îi transcende limitele și puținătatea aparentă. Iar când aparențele încearcă să se proclame «independente» de neorânduiala lumii, el intervine direct și ne citește din Cartea – aceeași – la care scrie de mai bine de o jumătate de secol, punând punctele pe *i* și pe conștiință. Conștiința nefericită a martorului la singurătatea lumii, dar și conștiința aprinsă a celui care vede invizibilul și numește indicibilul”.

Sesizând toate diazmoniile și fisurile din ordinea lumii, scriitorul se regăsește în condiția de făptură aruncată în lume și în timp, în condiția de marionetă manevrată de dumnezeire. „Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om”, scrie Ionescu într-o proză din 1933. Rezumându-și existența la starea de făptură de aspect mecanic, cu o autonomie cu totul relativă, scriitorul nu a încetat niciodată să caute să-și explice resorturile propriului destin, marcat de amprenta agonică a timpului și de palorile unei istorii delirante. Ion Vartic remarcă, întemeiat, că „Unul din motivele fundamentale ale întregii opere românești a lui Eugen Ionescu – detectabil atât în volumul *Elegii pentru ființe mici* (1931) și volumul de eseistică *Nu* (1934), cât și în prozele scurte, fragmentele de roman și diversele «pagini rupte din jurnal», toate risipite prin perioadele epocii interbelice – este acela al condiției păpușerești a umanului. Pentru că între soldatul de plumb din mâna copilului și omul din palma lui Dumnezeu nu este nici o diferență de esență (...). Universul întreg, o știm încă de la Martin Luther, nu e decât teatrul de păpuși al lui Dumnezeu. Or, tânărul Eugen Ionescu s-a născut cu această revelație, primind dintru început să fie măscăriciul lui Dumnezeu, un saltimbanc metafizic”.

Pe de altă parte, eseistul resimte, cu teribilă acuitate, fatalitatea propriei alcătuirii organice, o alcătuire care se supune unor forme tiranice și unor tipare prestabilite. Neputința de a fi într-o absolută stare de individualitate, afilierea la ticurile, miturile și tabuurile îndătinat ale contextului sociocultural, înscrierea într-o *forma mentis* ce exercită o presiune dictatorială aproape, toate aceste limitări sunt inventariate și dezavuate de tânărul publicist („În marile evenimente ale vieții – marile catastrofe și marile bucurii – oamenii au aceleași sentimente, aceleași tipete, aceleași atitudini. Fiorul meu în fața morții este identic cu al oricărui om din timp; ura mea are dinții străbunului meu; gelozia mea cunoaște aceleași cuțite cu gelozia ta. Iar expresia autentică, spontană a durerii mele constă toată într-un simplu scrâșnet, o lacrimă sau o îngenunchere. Înfrânți sau extatici, nu cunosc oamenilor decât o identică atitudine de îngenunchere; iar holbatul ochilor, o mirare sau o groază, se face într-un singur fel”).

Publicistica în limba română a lui Eugen Ionescu este destul de eterogenă; ea cuprinde articole și eseuri, cronici literare, interviuri, răspunsuri la anchete, cronici dramatice, cronici plastice, dar și însemnări de jurnal.

Una dintre preocupările de o constantă revelație pentru tânărul Ionescu este legată de condiția literaturii, de actul de a scrie și de mecanismele atât de subtile ale creației. Efortul lui Ionescu este mai cu seamă acela de a degaja specificul literaturii, al artei în general, prin conturarea apăsătoare a opoziției dintre sfera esteticului și universul referențial, în toată concretitudinea sa primară. În viziunea ionesciană, esteticul are o incontestabilă capacitate de eliberare, de purificare a ființei, de articulare a unei armonii a individului cu sinele său adânc: „O posibilitate de regăsire și de evadare din cercul de convenție socială ne-o oferă lumea estetică: arta sau unghiul optic estetic. Înțelegerea estetică a lumii (...). Viața noastră cotidiană aparține altora; o trăire prin alții; și totodată o construire lipsită de sens și care nu se poate integra nicicând și în nici un fel în vreo metafizică. Viața socialului, abater, viață de înstrăinare; lăaturalnică; falsă. Viața de convenție și de utilitate: lipsă de gratuit, de disponibil (...). Prin artă, desocializare. Regăsire unică și unic posibilă. Și sunt diferite trepte, sau diferite drumuri, către regăsirea individualității noastre primordiale: spre eliberarea de cultură și convențional. Căci în pura viziune estetică nu există convenție; sau sugesție; sau imitație. Este, aici, viața liberă, gratuită, independentă desăvârșit: evadare. Clipă în care dispare duhul colectiv și în care duhul individual străluminează în deplină puritate: curat, clar, liber. În desăvârșirea privirii estetice – dominarea minunată a socialului; a moralului; a relativului. Moment în care ne regăsim pe noi, uitând, de astă dată, masca socialului”.

Această dihotomie univers social/univers estetic este una cu fecunde consecințe în planul meditației asupra poeziei, de pildă. Observațiile lui Ionescu despre forma și conținutul poetic, despre tehnica expresiei, despre poezii culte și poezii naive, despre implicațiile revelației lirice ori despre beneficiile motivației raționale a stării poetice decurg dintr-o înțelegere nuanțată a fenomenului poetic și a mecanismului creării efectului literar. Comentând lirica lui Whitman, Eugen Ionescu remarcă, în expresia sa sincopată, cu relief sinuos, că: „Poezia retorică este pură enunțare, este decât punct de plecare, dar nu cristalizare estetică. Proiectarea eului, la retor, este obsesie; altminteri, animism. Sentimentele, deși de rudenie poetică, nu rămân decât motive; nefructificate, fiindcă nereplăsite asupra lor înșile. Dinamismul interior își găsește o epuizare deplină, cvasidirectă, dar nu o sublimare estetică”. Evident, în aserțiunile lui Ionescu regăsim o nuanță valorizatoare. Criticul este de partea acelei poezii care presupune decantare a expresiei, sublimare a trăirii și inefabil subtextual, acea poezie care înseamnă „iubire și uimire față de tine ca față de altul; față de un altul ca față de tine”.

Pe de altă parte, într-un articol intitulat *Contra literaturii*, Eugen Ionescu face apologia vitalismului și a spiritului spontaneității, în opoziție cu litera(tura), care are darul de a mortifica avatarurile existentului în toată plenitudinea sa. Momentele de maximă comuniune ale eului se realizează doar prin trăire intensă, patetică, prin recurgerea la exercițiul afectivității necenzurate: „În momentele acestea suntem eterni și autentici. Dar sugerate prin gest și închipuite, intuite prin simpatie. Și unicele momente când putem comunica, din dragoste. Gesturile acestea sparg orice tipare și orice ziduri sufletești. Fiindcă viața este singura neprețuită și adevărată. Ea – unicul absolut – stă

➔



în afară și deasupra oricărei culturi și a oricărei tehnici. Iubesc numai cuvintele adevărate, izbucniri ale turburării interioare – cuvintele simple și nude: «Mi-e frică», «Ador», «Mă doare», mângâierile și Interjecțiile, cărora noi (din ce perversiune?) ne-am dezobișnuit să le acordăm sens și adevăr».

Ideea autenticității, a spontaneității artistice este dominantă în câteva dintre articolele lui Eugen Ionescu, autor care consideră că „literatura nu subliniază, nici nu adâncește, nici nu intensifică viața; o anulează”.

Tonul multora dintre articolele lui Eugen Ionescu din perioada interbelică este polemic, accentele sunt vehemente iar replicile tăioase. Publicistul este tranșant, uneori până la a pune sub semnul întrebării chiar existența culturii române, ori a unei tradiții literare românești („Cred – ca să situez problema pe un alt plan – că proasta calitate a literaturii românești este vinovată și de lipsa de tradiție a noastră și a literaturii actuale (...). Lipsa de tradiție sau existența tradiției nu este o problemă de bună sau de rea-credință. Îmi pare comic să se ceară «raportarea la spiritul integral al tradiției românești», când eu caut acest spirit, acest stil și nu îl aflu. Nu am la ce să raportez fenomenul literar actual”). În articolul *Despre critică și istorie literară*, Eugen Ionescu proclamă, astfel, „inexistența culturii noastre”. Evident, astfel de afirmații sunt enunțate nu doar dintr-un spirit de frondă, cât mai degrabă dintr-o stare de urgență, pe care o resimte eseistul, din nevoia ameliorării unei stări de lucruri resimțite ca deplorable. Exagerarea este evidentă.

Tânărul Ionescu pune în scenă, în articolele sale risipite în presa epocii interbelice, vervă, spontaneitate, spirit iconoclast și dubitativ, dar și fascinația unei frazări incisive, nu lipsită de fior liric ori de irizări metafizice. Aceste articole sunt, înainte de toate, mărturii ale unei conștiințe pentru care literatura este destin și expiere, depozit dramatic și document al interiorității.



Fantoma lui Ray Johnson III

## Eugène Ionesco și tinerii noștri suprarealiști

■ Alexandru Jurcan

În timp ce întăream în fața catedralei Notre Dame din Paris, cineva m-a sfătuit să mă plimb pe străduța unde se ascunde teatrul specializat în piesele lui Eugène Ionesco. Acolo, în fața afișelor, mi-am amintit subit de plecările și revenirile dramaturgului. S-a născut la Slatina, a plecat în Franța, a studiat în România, din nou s-a refugiat într-un sat francez, mai apoi a scris un volum de eseuri critice contestate intitulat „NU!”, a oferit “Cântăreața cheală” în mai multe teatre, iar azi, acum, opera scriitorului s-a așezat spre dezvoltarea absurdului, spre incommunicabilitate, degradare a relațiilor umane, trădând spaima de gregar, capabilă să șocheze, însă refuzând vreun fir director de interpretare ordonată.

Anul acesta am propus trupei de teatru “Assentiment” un scenariu din opera lui Eugène Ionesco, mizând pe capacitatea uluitoare a tinerilor de a pricepe absurdul, disfuncțiile, grotescul. Nu se putea să nu-l cităm pe I.L. Caragiale, într-o onestă intertextualitate. Spectacolul se constituie într-o anti-piesă, prezentând o lume lipsită de sens, dezumanizată, care distruge orice iluzie. Abandonul de sine în fața răului poate duce la catastrofă. Interpreții au insistat să realizăm un spectacol vizual, în care muzica și dansul să creeze o magie deosebită, subliniind, totuși, caracterul melodramatic, sentimentalismul exagerat, absurdul, discursul deconstructiv și oniric.

Am văzut împreună cu interpreții scenariului “*Délire à douze*” spectacolul lui Tompa Gábor – “*Jacques sau Supunerea*”, ca să ne dăm seama cum poate fi ordonat absurdul, cum devine incoerentul coerent și cum decriptează un mare regi-zor opera lui Eugène Ionesco. Tinerii au iubit finalul suprarealist, modern, așa precum au admirat secvențele de același gen din filmul “*Stăpânul Inelelor*”. Li s-a părut firesc că “somnul rațiunii naște monștri”, că personajele devin simple marionete bătute de automatisme. Capetele de cal din spectacol le-au șoptit despre rinocerizare.

Ne-am amintit de un spectacol Ionesco jucat de o trupă din Sardinia. Un paralelism ubicuu, între “*Lecția*” și “*Cântăreața cheală*”. Alți tineri, care au demonstrat că știu să gliseze între două propuneri. Când eleva din “*Lecția*” se apleacă sub masă pentru a-și recupera stiloul căzut, o altă elevă-interpretă se ridică de acolo, punctând un final previzibil.

Tinerii sunt receptivi la absurd, îl trăiesc din plin, îl pot decela cu ușurință. Într-un gest abdicativ poate fi întrezărită simptomatologia unei generații. La repetiții, alunecând dinspre și înspre Caragiale, ei au propus, pentru final, ca ecou al actualității, un fel de strămutare. Au ales melodia “*Hai să emigrăm în America*” (formația Vama Veche) și, într-o aură alambicată de balcanism, personajele pleacă pentru a transgresa limitele oricărui text, într-o libertate boemă, pe oceanele ficționale, într-o pantagruelică apetență pentru suprarealism.



## Eugen Ionescu – critică și joc

■ Adina Curta

În 1934, Editura Vremea publica un volum al lui Eugen Ionescu, scandalosul ajuns celebru *Nu*, cu precizarea: „Operă selecționată și publicată de Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needitați, cu împotrivirea a doi din cei șapte membri ai comitetului”. Împotrivirea era a lui Tudor Vianu și a lui Șerban Cioculescu. Aceștia doi nu înțeleseseră să intre în jocul foarte tânărului și de-a dreptul impertinentului Ionescu, preferând să taxeze bluf-ul acestuia din urmă cu câte un vot de blam. Mănușa aruncată de Eugen Ionescu a fost ridicată în schimb cu generozitate și înțelepciune de Mircea Vulcănescu, cel care prin raportul prezentat sus-numitului comitet și dezbătut aprins în cadrul deliberărilor acestuia, a obținut în final premiul și, în consecință, dreptul de publicare a volumului. Nu acolo unde s-ar fi convenit, respectiv la Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II” – ar fi fost prea mult! – ci, după cum am menționat, la *Vremea*. Tot era ceva.

De-a ce se juca, de fapt, ne-seriosul Eugen Ionescu? Nici mai mult nici mai puțin decât de-a zădărnicia criticii, a criticii literare și artistice. Un joc inteligent și subtil, dar foarte imprudent. Numai că imprudența și riscurile aferente erau contrabalansate la Eugen Ionescu tocmai de conștiința *jocului*. Cum poți să fii grav și serios într-o lume în care „sunt toate cele ce nu sunt”? Cu alte cuvinte, dacă toate trec, nimic nu există cu adevărat. Cele rele ca și cele bune. Ba da, ceva există sigur, efemerul încununat de moarte. Cam asta ar fi, simplificată cât se poate, motivația *jocului*. De aceea se joacă Eugen Ionescu. *Jocul* său este opțiunea unei hiperlucidități pentru care efemerul se asortază cel mai bine cu gratuitul. Or, gratuitatea *jocului*, a oricărui *joc*, este unul dintre elementele definitorii fundamentale ale noțiunii. Această gratuitate, care în unele circumstanțe înobilează acțiunea cu care se asociază, îndepărtează alteori de seriozitate și conduce, prin ne-seriozitate, către frivolitate. De aici deserviciele aduse anumitor valori ludice. Dar până la a fi incriminat ca expresie a frivolității, *jocul* îl plimbă pe protagonist prin spațiul mult râvnit al libertății.

Dacă jocul este o experiență simulată a nede-terminării, s-a spus, atunci înseamnă că el este unica modalitate a distanțării față de tot ceea ce în viața curentă înseamnă *loc fix, dependență, reglare* (s.n.). Căci, chiar reglementat, jocul termină prin a ne da conștiința gratuității ascunse în orice angajare și, în măsura în care scoate la lumină procentul de arbitrar ce rezidă în orice întreprindere umană (sau cosmică), denunțând gravitatea doar ca pe *una dintre fațetele posibile ale lucrurilor* – jocul este garanție palpabilă și întreținere constantă a reflexului libertății[...]²

În aceste condiții, recursul lui Eugen Ionescu la *joc* apare ca o reacție naturală, spontană, a celui pentru care *locul fix, dependența și reglarea* sunt forme de prizonierat al spiritului avid să-și exercite cât mai deplin libertatea. În plus, conștiința gratuității oricărei angajări nu mai este ascunsă pentru cel care a optat pentru *jocul* cu cărțile pe față. Din posibilul călău, arbitrarul devine mingea de ping-pong controlată ludic de jucătorul maestru. Și acolo unde se simte izul ludicului, gravitatea nu are ce căuta.

În primul capitol al lui *Nu*, după ce explică succesul lui Camil Petrescu „pe de o parte, prin politica lui iscusită; pe de altă parte, prin lipsa totală de rezistență și sugestibilitatea catastrofală a «criticilor»³, Eugen Ionescu relatează cu o oarecare amărăciune, sub genericul *Anecdota literară* sau *Mult zgomot pentru nimic*, plimbarea inițiată a esului despre *Patul lui Procut* de la o gazetă la alta, de la un redactor la altul, în speranța deșartă a publicării. Avertizat de diverși colportori, „persoane literare de mai mică importanță”, asupra intenției lui Eugen Ionescu de a scrie defavorabil despre *Patul lui Procut*, Camil Petrescu, afectat peste măsură, încearcă să-l convingă pe tânărul critic să se rezume la transmiterea orală a impresiilor de lectură, într-un cerc restrâns, la el acasă. În speranța, evident, de a-l convinge să renunțe la publicarea articolului. De a-l convinge cum? Dovedindu-i, cu argumentele susținute ale invitațiilor, că se înșală. Și aici ar trebui să înceapă *jocul*.

Eugen Ionescu nu poate fi convins pentru că el nu întreține și, deci, nu are convingeri. Convingerile sunt un lucru mult prea serios de care el nu este în stare. Și mult prea inautentic în ochii lui, adică ușor de demolat.

„Ceea ce mă uimea până la aiurare era, în primul rând, această închipuire a domnului Camil Petrescu că ar fi posibil să avem într-adevăr opinii literare întemeiate, a căror convingere să o avem, să nu o mai avem (s.n.), și de aceasta să atârne publicarea lor. Vroiam să public articolul scris pe bazele unor convingeri ce ar fi putut să fie volatilizate fără să gădesc articolul infirmat, pentru că mă obosisem să-l scriu o noapte întreagă și era lung de douăzeci și cinci de pagini, pentru ca să-mi încerc abilitatea polemică. Scrupule? Ce scrupule să am? *Total nu este oare numai un joc? În joc nimic nu este grav, și toate astea intrau în regulile jocului.*” (s.n.)⁴

Numai că regulile acestui *joc* nu sunt acceptate de către virtualii parteneri. De fapt Eugen Ionescu nu se poate juca pentru că nu are parteneri de joc. El se izbește de tragi-comedia jocului imposibil. Orice joc are la bază un sistem de reguli. Condiția ca jocul să aibă loc este ca regulile să fie acceptate de la început și respectate pe tot parcursul. Cel care violează regulile strică de fapt jocul, părăsind spațiul convențional al acestuia în favoarea celui neconvențional al realității, al cotidianului. Eugen Ionescu și Camil Petrescu nu sunt contemporani ai aceluiași spațiu.

Să revenim puțin la chestiunea convingerilor. Ca să nu trădăm spiritul ionescian, vom spune, cu egală convingere: Eugen Ionescu nu are

convingeri. Punct. Eugen Ionescu are convingeri. Punct. Când convingerile pot fi „volatilizate”, este ca și cum nu le-ai fi avut. Cum rămâne cu cele pe care, totuși, le are?

„Convingerea mi-a părut a fi, întotdeauna, o condiție accesorie și inutilă și, hotărât, în nici un caz o garanție a adevărului. Sunt gata să cred, cu atât mai mult cu cât convingerile mele fundamentale sunt triste, că adevărul este de partea convingerilor contrarii. Dar, în definitiv, nu am nici un fel de convingere.”⁵

Ca aproape orice scriitor care publică, Camil Petrescu dorește să placă. Dorește să aibă succes. Eugen Ionescu „prețuiește” și, evident „desconsideră” ideea de succes. Simultan. Să nu uităm că suntem pe terenul jucăuș al contradicțiilor la ele acasă.

Dinspre partea sa, Eugen Ionescu dovedește o totală disponibilitate spre *jocul* de-a critica. Criticul își asumă rolul cu suplețe și vădită plăcere; criticatul însă se zbrăleşte pentru că nu-și acceptă rolul și, cu toată *deșteptăciunea și altitudinea* pe care criticul i le recunoaște și omagiază, nu reușește să accedă la spațiul ludic în care este invitat. Camil Petrescu pare să nu înțeleagă nimic și întrerupe partida când ar trebui să treacă la serviciu.

Eugen Ionescu este un jucător autentic și pentru că el trăiește violent tentația jocului.

În momentul în care îi parvin informațiile despre natura esului lui Eugen Ionescu despre *Patul lui Procut*, Camil Petrescu se înfurie și amenință, prin terțe persoane, că-l va desființa așa cum făcuse cu personaje mult mai celebre: Al. Philippide, Gib. I. Mihăescu, P. Comarnescu, C. Noica. Amenințările, însoțite de calificativul și verdictul „s-a tâmpit”, veneau, paradoxal, după un șir de elogi la adresa capacităților critice extraordinare ale lui Eugen Ionescu.

„Gândindu-mă că va scrie și despre mine lucrurile spuse despre acești oameni faimoși, mă cuprins o mare mândrie și poftă de a polemiza cu Camil Petrescu și banda lui până la o desființare completă.”⁶

Ce este aceea „pofță” de „desființare completă”? În unicul caz în care nu este vorba despre o îngrijorătoare dereglare psihică, este, evident, vorba despre tentația jocului. Acest joc, pe care Eugen Ionescu îl numește „micile mofturi critice”, este cu totul altceva pentru Camil Petrescu. Dacă ne raportăm la clasificarea făcută de Roger Caillois⁷, „Micile mofturi critice” – pentru că vom adopta ca titlu de joc autocaracterizarea demersului lui Eugen Ionescu – ar fi un joc de competiție, categoria *agon*, spune Caillois, de tip cerebral (pentru că există și competiția de tip muscular). Competiția este „o luptă în care egalitatea șanselor este artificială creată pentru ca competitorii să se confrunte în condiții ideale, susceptibile de a da o valoare precisă și incontestabilă triumfului învingătorului.”⁸ Povestea cu egalitatea șanselor rămâne o poveste deoarece în practică nu este pe deplin și perfect realizabilă. Dar pe Eugen Ionescu nu-l descumpănește lipsa egalității șanselor. La unele jocuri, faptul de a juca primul conferă un avantaj (la șah și la dame de exemplu). În cazul „Micilor mofturi critice” avantajul este vădit de partea lui Camil Petrescu. Celebritate, renume, critică anterioară favorabilă chiar dacă mercenară, plus entuziasmul „de amplasare cosmică” al contemporanilor la apariția romanului. Toate avantajele terenului propriu. Și totuși Camil Petrescu refuză jocul. El se înverșunează în seriozitatea – a se citi „gravitatea” sau „morga” – sa deoarece îi rămâne tot timpul străină natura motivației preopinentei sale. A motivației originare a acestuia, care constă în convingerea că „jocul nu este viața «obișnuită» sau «propriu-zisă»,

ci o ieșire din ea.[...] Întrucât nu este un crâmpel din «viața obișnuită», jocul se situează în afara procesului de satisfacere nemijlocită a nevoilor și poftelor”, spune Huizinga⁹. Pe de o parte, Camil Petrescu nu poate recuza însă nici un moment „viața obișnuită” în care toate se iau în serios pentru că numai în spațiul acesteia își poate satisface „nevoia” și „pofța” de succes, de recunoaștere. De cealaltă parte, Eugen Ionescu își dorește să intre în spațiul ne-serios al jocului deoarece polemica în care și prin care vrea să se antreneze este un exercițiu al spiritului necondiționat de interesele sau de prietenii/animozițiile literare din viața de zi cu zi.

Din aceste două perspective fundamentale incompatibile nu avea cum să iasă o partidă sănătoasă de „Micile mofturi critice”.

Pe Eugen Ionescu îl amărăște lipsa de disponibilitate la joc a lui Camil Petrescu. Deși senzația pe care o descrie este că ar fi stricat „jucăria unui copil”, copilul pare mai degrabă a fi el, cel care se întreabă: „De ce nu vroia oare să accepte jocul, să-și dea seama că toți jucăm?”¹⁰. De aici concluzia aproape deprimantă: „Inutilitatea, tristețea și ridicolul succeselor și parvenirilor de tot felul îmi apăreau din ce în ce mai limpede.”¹¹ O inutilitate, după cum precizează mai departe, „metafizică”, în fața căreia orice umori ar trebui să se dizolve de la sine, fără explozii majore.

Multe sunt întrebările pe care Eugen Ionescu și le pune în urma incidentului cu Camil Petrescu. Incident care lui, personal, îi apare drept „futur” întrucât, la urma urmelor, puține sunt problemele cu adevărat importante. Era sigur că „universul nu era amenințat să se clatine” din atâta lucru.

„Ce interesează adevărul critic? Ce interesează un șah la rege față de problema morții? De ce Camil Petrescu lăua jocul în serios? Stătea galben, cocoșat, încrunțat, copilăros.”¹²

Finalul este cunoscut. Eugen Ionescu rupe manuscrisul esului în fața lui Camil Petrescu. Gestul nu îl satisface, în ciuda credinței că ar fi trebuit să fie mulțumit, creștinește vorbind, că renunțarea la eventualul succes va conta în mântuirea sa. Drept pentru care a doua zi adună hărțile rupte, transcrie esul și începe periplul în căutarea unei gazete care să-l publice. Refuzat peste tot, în ciuda speranțelor și promisiunilor care i se fac autorului, articolul va apărea în final în *România literară*.

„Poate că, până la urmă, aș fi avut remușcări și opinii defavorabile despre mine însumi, dacă, recent, Camil Baltazar nu ar fi declarat prietenului Ion Zurescu:

«Eugen Ionescu ne-a dat un articol pentru *România literară*. Camil Petrescu care a aflat mi-a spus că nu vrea să-l publicăm. Că trebuie să alegem între el și Eugen Ionescu.

Pentru că nu putem tolera o asemenea dictatură, l-am ales pe Eugen Ionescu.»¹³

Eugen Ionescu și-a dus *jocul* până la capăt. ■

#### Note:

1. Eugen Ionescu, *Nu*, ed. Humanitas, 1991, p.70.
2. Gabriel Liiceanu, *Preliminarii la o înțelegere a demității jocului în lumea culturii*, prefață la Johan Huizinga, *Homo ludens*, Humanitas, 2002.
3. Eugen Ionescu, *op.cit.*, p.75.
4. *id.*, p. 93.
5. *id.*, p.93.
6. Eugen Ionescu, *op.cit.*, p.92.
7. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1958.
8. *id.*, p.50, (trad. n.).
9. Johan Huizinga, *op.cit.*, pp. 46-47.
10. Eugen Ionescu, *op.cit.*, p.97.
11. *id.*, p.97.
12. *id.*, p.98.
13. *id.*, p.111.

# Eugen Ionescu: Greutatea și harul

■ Horia Căpușan

Sub acest titlu al unei cărți celebre de Simone Weil, s-ar putea scrie și o poetică a imaginărilor la autorul *Scaunelor*. Iar din cele două forțe antagonice, care guvernează umanul și la Ionescu tot prima rămâne cea universal răspândită; inventatorul teatrului absurd fiind din acest punct de vedere de acord cu gânditoarea catolică: mecanismul cartezian și «Marea dihanie» guvernează cvasi-totalitatea lumii de aici. Ba încă, la Eugen Ionescu, forța gravitației tinde să se dilate până la absurd (dacă există ceva absurd în teatrul absurdului, apoi acest lucru este). E o evidență, de pildă, că în nici un teatru, obiectele grele nu posedă asemenea capacitate malefică de reduplicare. Arhetipul obiectelor grele este cadavrul contradictoriu din *Amedeu*: contradictoriu, căci mortul continuă să crească, adică să nu mai fie mort. Este și ambiguitatea fundamentală a acestor obiecte neînsuflețite, ce totuși par să se înmulțească, uzurpând una din funcțiile de bază ale organismelor vii: e și un mod de a spune că obiectele sunt vii, nu oamenii și că, mai devreme sau mai târziu, ei vor fi copleșiți, așa cum e copleșit în final musafirlul enigmatic din *Noul locatar*. Și ce este mai tulburător în această parabolă stranie, amintind atât de Meșterul Manole cât și de anumite antiutopii vestind domina viitoare a roboților, este că omul pare să nu-și dea seama de nimic; el trăiește într-un fel de inconștiență, ba mai mult, el consimte la propria lui moarte, refuzând orice prezență a vieții (noul locatar nu vrea să i se deschidă fereastra, nu participă la pălăvrăgeala, totuși, tonică a femeii de serviciu, blochează Sena cu mobila lui, iar la sfârșit nu cere altceva decât să fie lăsat în pace, adică în întinerul lui; omul pare să consimtă bucușului la propria lui distrugere). La fel se întâmplă și cu cuplul certăreț din *Delir în doi*; căci potrivit unei înțelepciuni străvechi starea cosmosului e oglinda stării individului; și atunci nu ne mai mirăm că în timp ce cuplul se ciondănește încontinuu, afară e război civil și zboară grenadele prin aer. Iar în *Jacques sau supunerea* și *Viiitorul e în ouă* părinții îi transformă pe copiii lor în ouătoare. Și dacă oul e în general simbolul vieții în stadiul ei incipient, proliferarea ouălor nu face decât să omoare viața (ouăle par făcute de dragul ouălor, nu pentru că din ele ar putea ieși pui). Peste tot, oamenii, departe de-a se împotrivi distrugerii, tind chiar să o accepte cu frenezie. Și ce e mai grav în *Rinocerii* nu e prezența rinocerilor în sine, ci faptul că toți, fără nici un fel de deosebire, se transformă într-un animal (afară de cei care erau deja astfel, precum Botard). Și atunci când consimți la gravitație, la înmulțirea materiei grele ce te invadează, ea nu se lasă prea mult așteptată; dovadă că toate aceste lucruri (cadavre, scaune, rinocerii, mobile) par să se simtă mai în voie în această lume decât ființa umană. Dar transferul acesta de viață dintre lumea spiritului spre lumea grea nu lasă neatins nici pe om; el poate să moară pur și simplu (*Lecția*; și moartea indivizilor în scrierea *Jocul de-a măcelul* sau în *Ucișag fără simbrie* e direct proporțională cu proliferarea în serie a obiectelor) sau poate să se auto-suprime în spatele obiectelor (ca în *Noul locatar*). Dar aceasta nu e decât forma cea mai simplă a victoriei greutateii asupra sufletului; mult mai grav e când sufletul însuși se contaminează de putrezi-

ciunea lumii acesteia. Exemplară rămâne chiar piesa de debut a lui Ionescu, *Cântărețul cheal*; aici personajele, oameni normali, cel puțin în aparență, purtând nume comune, nu fac decât să-și vâdească pe tot parcursul piesei decrepitudinea care-i cuprinde progresiv. Ei nu sunt capabili să lege un dialog, nici limba lor nu poate ieși din sfera înlanțuirii mecanice de cuvinte; în plus, soții Martin par loviți și de amnezie. Finalul piesei va face evident ceea ce se bănuia de multă vreme: personajele regresează brusc la stadiul de copii cretini, sau mai rău, de ființe fără nici un fel de limbaj; iar viața lor va rămâne, după cum se vede la sfârșitul piesei, numai o repetare fără sens a aceleiași partituri (ca și cei doi soți din *Delir în doi* sau personajele din *Scenă în patru*); toți acești «oameni» sunt morți, la fel de morți ca mortul din *Amedeu*. Chiar și personajele mai normale pot fi prinse în această cursă a materiei. Orașul utopic din *Ucișag fără simbrie* funcționează cu un fel de capcană pentru sufletele cumsecade; în ea băntuie ucigașul. Choubert din *Victimele datoriei* pare să rămână pe viață sclavul infantilizat al polițaiului; personajul principal din *Setea și foamea* nu va scăpa nici el de captivitatea într-o mănăstire devenită închisoare. Alteori, personajul doar uită; din nou în *Setea și foamea*, piesă care combină repulsia față de spațiile claustrale și decrepitate, simboluri ale lumii păcătoase, cu tematica uitării într-o tonalitate foarte gnostică (gnosticismul ionescian ne face deseori să ne gândim la acela al unui alt creator, și el obsedat de imaginile captivității, ale rătăcirii fără sfârșit, ale materialității opace: Dostoievski). Dar tot ca la Dostoievski, alături de greutate există, deși mai discret și, mai ales, mult mai rar, cealaltă extremă: harul. Harul există în lumea ionesciană fie sub forma unei bruște urcări în sus (ca în *Amedeu*, unde zborul brusc al protagonistului se opune simetric imaginilor decăderii și morții de până atunci, semnificând ruperea, *metanoia*, de unde partea a doua a titlului); sau și mai clar în scena zborului din *Pietonul văzduhului*; sau mai rar, a unei coborâri, chiar dacă ratate (*Victimele datoriei*). Că harul acesta nu e ușor de găsit (ca în *Setea și foamea*) sau că poate fi chiar periculos pentru cel care-l găsește (dovadă finalul piesei *Pietonul văzduhului*), e un fapt; și totuși acest har ce vine brusc, nemoțivat, este singura noastră speranță.

# Teatrul complet al lui Eugène Ionesco și retraducerea ca spectacol

■ Raluca Vida

Dintre toate modurile de răspândire a unei culturi prin literatură dincolo de hotarele impuse de către o limbă oarecare, traducerea îl reprezintă pe cel mai problematic și totodată pe cel mai miraculos. După cum spunea Sartre în *Cuvintele*, vorbim în limba noastră maternă, dar scriem întotdeauna într-o limbă străină, și acest paradox este resimțit îndoito atunci când traducem. Mai ales când «moștenirii» unor traduceri anterioare i se alătură cea transmisă de însăși opera care trebuie tradusă. Și mai ales, am îndrăzni să spunem, când aceasta din urmă aparține un clasic care i-a impus cuvântului înțepenit să joace pe dubla scenă iscată de apartenența sa atât limbii române, cât și celei franceze. Eugen Ionescu - Eugène Ionesco dramaturgul, căci despre el este vorba -, revine astăzi în atenția publicului - cititor român în haine de gală, gata parcă pentru o nouă premieră, grație traducerii de excepție făcută «la patru mâini» de către Vlad Russo și Vlad Zograf și apărută la Editura Humanitas în 2003.

Întrebarea care se naște, probabil, în mintea fiecăruia dintre noi este legată de necesitatea și, implicit, de legitimitatea unei traduceri (sau, mai degrabă, a unei re-traduceri) apărută în condițiile în care versiuni consacrate ale operei originale există deja într-o limbă dată - în cazul nostru, în limba română. Este limpede că originalul, odată scris, se sustrage prin însăși natura sa eventualelor modificări ulterioare, deși interpretările pe care le poate suscita sunt multiple. Răspunsul firesc ar fi, atunci, că traducerea, supuse atât transformărilor de ordin lingvistic (căci limba evoluează încet, dar sigur!), cât și celor ce țin de subiectivitatea traducătorului sau de «moda» culturală specifică timpului lor, nu reușesc să atingă mult râvnitul statut al unei opere originale. Ceea ce reușesc, în schimb, unele dintre ele, este apropierea asimptotică, prin însușirea îndeosebi a stilului unic al operei - sursă, de aceasta din urmă. Este și cazul fericit al traducerii de față.



Cristina Pardanschi și Cornel Răileanu în Scaunele (Teatrul Național Cluj-Napoca)

Ionesco dramaturgul și omul de teatru nu mai are nevoie de nici o introducere. Citit sau jucat pe marile scene ale lumii de mai bine de o jumătate de secol, etichetat în felurite moduri – de la avangardistul promotor al absurdului până la clasicul totodată nonconformist al teatrului francez și universal –, opera sa dramatică se afirmă, încă de la debutul său prin *Cântărețul cheală*, ca o luptă corp la corp cu vocabula sclerozată pe care o promovează, subminând-o în același timp, în chip de personaj central al pieselor sale.

Urmând îndeaproape recreerea acestei veritabile „scoateri din țâțâni” a limbajului îmbăscit de vidul existenței umane, Russo și Zografi propun, la rândul lor, o traducere care nu știrbește cu nimic prolifică invenție lexicală ionesciană. Precum ei înșiși o spun în *Nota traducătorilor*, care deschide primul din cele unsprezece volume ale prezentei ediții, din care au fost deja tipărite trei, cititorul – și, cu atât mai mult, traducătorul! – este propriul „regizor și actor în spectacolul care e lectura unei piese”. În cazul discursului teatral, notele explicative ale traducătorilor nu-și mai au sensul, căci ele nu pot fi jucate în eventualitatea unei puneri în scenă. Atunci spectacolul pus pe hârtie nu poate fi tradus, mai ales în cazul lui Ionesco, decât prin ceea ce am numi noi o veritabilă *traducere-spectacol*, în care virtuala punere în scenă de către actul lecturii devine o „punere în traducere” savant și riguros construită.

Fără a se pretinde superioară celorlalte traduceri, această ultimă reinterpretare în românește – a treia pentru piesele de mare întindere – anunță așadar o nouă abordare a universului ionescian,

aplecându-se cu o minuțiozitate artizanală asupra celor mai greu detectabile detalii. Savuroase exemple sunt prezentate de înșiși traducătorii în *Nota* mai sus menționată (ca traducerea cuplului „chat - chatte”, de la sfârșitul piesei *Jacques*, prin varianta la fel de bogată în conotații „pasăre-păsărică”). Noi ne vom limita însă la semnalaarea propeșimii fără precedent a opțiunilor de traducere, altfel greu identificabilă fără accesul la original. Reîntoarcerea constantă la textul în franceză marchează îndeosebi echivalentele românești ale unor particularități ale limbii franceze exploatare din plin de Ionesco, cum ar fi rima născută din pronunțarea anumitor cuvinte asociate care, așternute pe hârtie, își disimulează similitudinile fonetice. Spre exemplu, titlul francez *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (tradus anterior prin formula relativ lineară și neutră *Amedeu sau Cum să te descotoșești*) își regăsește savoaarea originală prin noua și „rimată” opțiune *Amedeu sau Scapi de el cu greu!*

Sintagma „demi-sel” din aceeași piesă (desemnând o variată de brânză specific franțuzească) își păstrează și ea tenta tradițională, cât și metonimică, prin traducerea „una de seară”, unde simbolul culinar hexagonal este echivalat cu succes de către asocierea sa implicită cu pâinea, puternic conotată pentru cititorul român. Sau, în *Jacques*, distorsionarea voit comică din exclamația „Ça n'en vaut pas la pelle!” (variante „corectă” ar fi cu „peine”) se regăsește în „Nu se mierlă de loc!”. Și exemplele de acest fel abundă.

Avem de-a face așadar cu o traducere care nu lasă nimic la voia întâmplării, urmând

îndeaproape modelul ionescian. Ba mai mult, respectarea și grija acordată punerii în pagină a originalului (este vorba de ediția completă din 1990 apărută la Gallimard, în Bibliothèque de la Pléiade), precum și reproducerea tuturor notelor de subsol și a didascalioilor autorului conferă prezentei ediții o rigurozitate egală cu cea a originalului francez.

De pildă, masca „trinară” (cu trei nasuri!) a Robertei II purtată la prima reprezentație a piesei *Jacques sau Supunerea* este reprodusă după originalul francez la începutul textului, iar în anexele parțial explicative de la sfârșitul fiecărui volum i se acordă în mod generos cuvântul lui însuși Ionesco, prin citarea diverselor fragmente cu iz revelator din *Note și Contranote*. Traducerea-spectacol devine astfel de carte-spectacol, la care bogăția anexelor, egalabilă cu accesul privilegiat în culisele unui teatru, este întregită de către inserarea a a trei piese inedite (*Le rhume onirique*, *Les connaissez-vous?* și *Maximilien Kolb*). Acestea au fost puse la dispoziția traducătorilor de către fiica dramaturgului, doamna Marie-France Ionesco, fără îndoială patroana spirituală acestei ediții de excepție publicată chiar cu sprijinul Ministerului francez al Culturii. Și dacă, pentru Zografi și Russo, «bucuria traducerii [...] a fost imensă», cu siguranță că traducătorii-recreatori vor fi răsplățiți, la rândul lor, prin bucuria direct proporțională pe care o vor încerca spectatorii și cititorii în fața vastului edificiu teatral ionescian, pe care cei doi l-au zugrăvit în românește. ■

## meridian

# Limita de discreție

## ■ Marius Jucan

Satul la rând comportă în democrație, după cum poate ați observat, un aranjament aparte al persoanelor care așteaptă (uneori sperând doar), să fie deservite în ordine. E vorba de alinierea în monom, la o distanță relativă și convenabilă, ușor de găsit între cei care consimt să stea astfel, unul/una față de celălalt/cealaltă, mai ales în apropierea, ori chiar în fața ghișei unde se poate citi de obicei încurajarea civică de a respecta „limita de discreție”.

Noutatea, care nu mai este totuși chiar nouă, dar nu e nici cutuma înrădăcinată de a forma cozi, șiruri, rânduri civilizate de solicitanți/solicitante în monom, ar trebui poate mai des remarcată, mai bine întipărită. Nu mai e cum eram obișnuși să fie, să ne așezăm, ca în vremea comunistă, în grămezi mișcătoare și disperate punând stăpânire pe orice punct de distribuție de hrană, vize pentru străinătate, cafea naturală, hârtie igienică ori vată, în general pentru tot ceea ce nu se găsea „la liber”, formula discretă de a prezenta libertatea poporului unic de a nu găsi nimic pentru a fi într-adevăr liber, și de a ascunde dreptul nomenclaturii de a se îndestula cu mult mai mult decât cu doctrina centralist democratică.. Noutatea limitei de discreție e totuși destul de discretă, fie și pentru că nostalgia pentru centralismul democratic e molipsitoare chiar și pentru cei foarte tineri, fapt pentru care suntem oarecum indiscreți în privința limitei de discreție, sperăm cu un anumit folos.

Adică, dacă limita de discreție e vizibilă în bănci, marile magazine, parazi de modă ori la recepții, a rămas cu totul ascunsă în locuri și

domenii despre care vom scrie puțin mai departe. Nu se poate tăgădui însă nu ar exista o limită de discreție în felul în care facem rândul, și de aceea poate, încă împărțind timpul nostru pe la cozi, nu ar fi inutil să plecăm într-o mică excursie etimologică la sursele vorbei „discreție”. Cuvântul preluat din latină înseamnă la origine „capacitate de discernere”, existând și un al doilea sens, de „separare” a unor elemente compuse care trebuie despărțite pentru a fi cunoscute. Discernământ și separare existau însă și în timpul dictaturii, însă doar pentru unii, cei aleși, în timp ce cei mulți erau trimiși să militeze pentru colectivism, centralism democratic și egalitate în groase și mișcătoare rânduri, care scandau la manifestații și tăceau la cozi. Limita de discreție cere azi cu eleganță dar și cu fermitate ca spațiul cetățeanului să fie asigurat în cel public, pe temeiul unei politici pe care aleșii prin vot liber o cred „consensuală”, dar de aplicarea căreia votanții sunt cei care răspund în cele din urmă.

Cu ochiul liber, deloc indiscret, se poate vedea însă că limita de discreție nu a ajuns încă peste tot, iar mica enumerare ce urmează nu are altă pretenție decât de a spune că limita de discreție e așteptată uneori cu speranțe mai mari decât pot faptele să facă. Așadar, limita de discreție ar trebuie să decidă, să discearnă, să separe între să zicem, lucruri mărunte, dar săcătoare, cum ar fi poluarea fonică, cea vizuală, cea a mirosurilor urât mirositoare, parcarile și transportul comun într-un oraș aglomerat, și lucruri importante despre care nu se aude mai nimic: se întâmplă, de pildă, cu adevărul dezvăluirilor

din presă, cât de discrete sunt inflația, șomajul și influența ca trafic generalizat ori plagiatul, de ce scade populația României etc. Se poate spune că am amestecat intenționat furia decibelică a boxelor de pretutindeni cu topul nudităților internaționale și locale, specificul vespasienei românești cu boturile limuzinelor care îl împing pe pieton să șteargă zidul, și nu doar de uimire, cu ideea foarte discretă de a face uitate semnele citării atunci când producțiile auctoriale oneste stau la rând să fie gustate alături de simple și harnice plagiate. Câtă discreție, atâta dramă, spunem parafrazând o zicere celebră, și am adăuga, și tot atâta muncă de separare.

În privința celei din urmă, a muncii de separare, este de remarcat totuși un succes de prestigiu. E vorba de viteza cu care unii, din păcate atât de puțini, au reușit să se îmbogățească, în timp ce alții, tot mai mulți, au reușit, parcă împotriva voinței lor, să sărăcească. Pentru a nu lua partea unora în detrimentul altora, vom folosi două vorbe mai neutre drept balsam academic, *gentrificare* și *pauperizare*, balsam ce nici nu micșorează și nici nu tămăduiesc buba care tot crește, și pe care orice limită de discreție nu o poate ignora. Limita de discreție i-ar putea determina însă pe cei rapid gentrificali să înțeleagă de ce cei pauperizați se agită teribil când vine vorba să profite de libera inițiativă, și practic nu o fac. Cum, pe de altă parte, cei săraci ar putea pricepe mai ușor, în limita de discreție, desigur, să fie mai puțin indiscreți cu averile altora, ceea ce vrea să spună că secretul succesului de a fi gentrificat (bogat) nu se dă pe gratis, cum nu se deconspiră nici rețeta cozonacului de Crăciun. Și că abia după ce pauperizații vor gusta din respectivul cozonac dacă nu în fiecare zi, măcar la două, vor înțelege că având secrete vor fi și ei discreți. ■

# Constituția Europeană și viitorul comun

## ■ Ovidiu Pecican

Indecizia cu privire la valorile care vor forma temelia unității europene se poate observa astăzi și în maniera ezitantă, sinuoasă și ter-giversantă în care avansează elaborarea constituției europene. Unii se întreabă dacă ar trebui sau nu păstrată în textul actului fundamental afirmarea creștinismului Europei. Chestiunea poate părea absurdă, știut fiind că valorile creștine stau la baza mentalității și culturii continentale. Dar lucrurile pot fi citite și într-o altă cheie. În Europa există și state cu o populație majoritar necreștină (Turcia, Bosnia). A limita prin textul constituțional afirmarea drepturilor fundamentale cetățenești europene doar la creștini ar însemna introducerea unui criteriu de excludere. În plus, creștin-democrația europeană ar dobândi astfel, în ochii altor forțe politice – ecologistii, social-democrații –, măcar în aparență, un atu pe care respectivele forțe nu ar prea fi dispuse să îl conceda.

Dezbateri precum cea menționată aici forjează un drum și marchează o stare de spirit. Departe de a deveni confruntări ireductibile, ele jalonează o meditație publică autentică, ezitări între diverse formule. A decide în atare cazuri înseamnă să mai fixezi un detaliu pe noul chip al Europei.

Dar fizionomia Europei democratice care ni se pregătește este și ea în plină prefacere. Profunde transformări ale răsăritului după 1989, făcând necesar suportul occidental pe toate planurile vieții, în strădania de a depăși dictatura cu sechelele ei și a avansa pas cu pas către statul de

drept și democrație, au antrenat o masă de întreprinzători-investitori, experți și oameni de cultură într-o mișcare de schimb și cooperare fără precedent. De la elaborarea de strategii adecvate și expertiza în diferite domenii la implicarea directă în dezvoltarea economică și culturală a unei zone sau alta, vesticii au îmbrățișat noua opțiune într-o mare varietate de forme de manifestare. Noua situație a creat un du-te-vino permanent între Răsărit și Occident și adeseori, datorită grabei și exceselor celor veniți din Răsărit în țările vestului european, s-a creat impresia că mișcarea demografică are loc doar în acest, unic, sens. Nici vorbă, însă, de așa ceva. După unii hermeneuți ai actualității, prăbușirea sistemului comunist a fost, măcar în parte, un adevărat colac de salvare pentru economiile occidentale. Profitând de recuperarea piețelor din est, blocate până atunci, în mare măsură, de CAER, ca și de mâna de muncă calificată foarte ieftină, disponibilizată și intrată de curând într-un nou circuit, mai amplu și altfel direcționat, Occidentul s-ar fi redresat parțial din situația de criză în care ajunsese. Dar afluxul de imigranți, parțial din motive politice – o minoritate –, dar mai cu seamă pentru cauze economice, în Europa comunitară a creat aici sindromul „cetății asediate”, spaima de noii „barbari”, preocuparea pentru noi reglementări, mai restrictive. Dacă UE ar avea suficiente resurse pentru a sprijini prin programe consistente și adecvate principalele sectoare de activitate în fostele țări satelite ale URSS, numărul imigranților – legali și ilegali

– ar fi, fără îndoială, mult mai scăzut. Din nefericire, însă, acest lucru nu se întâmplă, ceea ce alimentează reacțiile xenofobe ale Vestului la adresa noilor meteci. De aici ascensiunea unor partide sau coaliții de extremă dreaptă, antisemite, xenofobe și rasiste, înregistrată cu prilejul ultimelor runde electorale, și tot de aici și efortul statelor înseși de a răspunde în termenii unor înnoiri legislative la solicitările de acest tip. Dar restricțiile adoptate sau pe cale de a fi adoptate cu privire la regimul de muncă și viață al noilor sosiți nu sunt neapărat, în acest context, semnalul unei deschideri, ci mai curând avertismentul că noua Europă comunitară ar putea profesa o democrație „cu mai multe niveluri”, limitativă și, în ultimă instanță, limitată.

Spre a evita efectele nefaste ale unei asemenea evoluții – deja în curs –, nu doar țările occidentale sunt chemate să analizeze profund și să decidă responsabil. Viitoarele inegalități se clădesc chiar astăzi, și monopolul lor nu îl deține doar Occidentul. Într-o parte de lume cum este a noastră, marcată încă profund de existența sistemelor clientelare, de corupție și naționalism xenofob, de intoleranță și de intermitența spiritului practic, de dezorientare ideologică și chiar de o abandonare a dimensiunii ideale a vieții, uneori, țările centrului, răsăritului și sud-estului Europei au un cuvânt greu de spus. Ele sunt solicitate, înainte de orice altceva, să se alinieze la un standard al conviețuirii comunitare care să elimine disfuncțiile proprii și, implicit, să împiedice răspândirea lor în întregul sistem. Dar lucrurile nu se opresc aici, chiar dacă asupra acestor priorități se concentrează – cu viabiobesiv – atât instanțele ocupate cu monitorizarea realităților noastre regionale, cât și opinia publică din zonă. ■

## Un nou curent în artă: non-arta

### ■ Oana Pughineanu

Întâlnirea din 23 martie 2004 cu Boris Groys, actualmente profesor de filosofie și teorie media la Hochschule für Gestaltung din Karlsruhe, Germania și rector al Academiei de Arte din Viena (eveniment organizat de Fundația IDEA și New Europe College) a venit să reconfirmă nu numai moartea artei, ci și faptul că însuși artistul nu se plictisește de nimic mai tare ca de artă. Idealul e “non-arta” și “non-artistul”. Am putea spune ironici: aceeași Mărie, altă pălărie... însă chiar din titlul conferinței, *On the Art Project: from the Artwork to Art Documentation*, putem să deducem o anume mutație în felul în care e “valorizată” acum producția “artistică”. De altfel conferința a fost continuarea unei mai vechi întâlniri cu Boris Groys autorul, cunoscut cititorilor prin lucrarea *Despre nou*, apărută în 2003 la editura Idea în traducerea lui Aurel Codoban.

Renunțând la pretenții sfiorător-academizante, discursul lui Groys, însoțit și de câteva proiecții, a reușit să surprindă ceea ce e nou în artă: nu arta însăși, ci modul în care e percepută, prezentată, oferită consumului. Voi încerca să punctez pe scurt câțiva din pașii demonstrației lui: în primul rând se face o trecere de la opera de artă (*artwork*) la proiectul artistic (*art project*), proiectul fiind cel care ferește arta de a recădea în situația de a reprezenta. Viitorul este prin lipsa vizualizării nereprezentabil, iar proiectul devine singurul mod de a trece arta din-

colo de vizualizare. Pe de altă parte atât clasicele opere de artă depozitate în muzee, cât și proiectele artistice sunt înconjurate de “mormane” de documente, care le atestă, le comentează, le interpretează nesfârșit, distanța dintre privitor și artă fiind ocupată de “sublimul birocrăției” (*birocratic sublime*). Înainte să vezi o operă de artă “în original” (*Le Déjeuner sur l'herbe*, spre exemplu) cu siguranță că ai fost informat, avizat și instruit despre calitatea ei. Iar dacă nu ajungi niciodată la muzeul Orsay, atunci poți spune că prelungind la nesfârșit plimbarea prin acest sublim birocratic al pliantelor, albumelor și reproducerilor de tot felul, te afli în posesia unui veritabil proiect artistic. “Non-artiștii” nu fac decât să schimbe direcția, înlocuind axa trecut-prezent cu prezent-viitor, transformând tocmai această birocrăție în artă (non-artă), amânând pe cât posibil fabricarea unui obiect oarecare. Exemplele pe care Groys le dă sunt edificatoare și comice: cazul unei artiste din Est, care lansează pe internet marea ei “proiect” artistic: căutarea unui soț cu pașaport de Vest, prin căsătorie putând să emigreze din țara de baștină, și astfel să-și continue cariera în condiții mai favorabile. Întâlnirea celor doi e filmată, fotografiată, căsătoria fiind ea însăși, doar “o documentare”. Un alt proiect, al unui artist elvețian, constă în realizarea unor “căciuli” de beton care să protejeze vârful inestetic al unui munte. Proiectul este prezentat autorităților de un

avocat și susținut de reprezentanți ai organizațiilor ecologice, fără a se da mare atenție laturii “estetice”. E evident că acest tip da artă, devenit non-artă, nu își mai pune problema de a produce un obiect, ci se consumă printr-un *selfdesign* și *selfpresentation*, luând mai mult timp spectatorului să “vadă” arta (non-artă), decât artistului (non-artistului) să o producă. Într-un fel se revine la o teorie plotiniană, în care e mai important să ai ideea, decât să o (re)produci, să decazi în timp. Desigur non-artistul nu-și mai pune probleme de genul aparență-esență, ci se lasă acaparat (chiar fascinat) de birocrăție, singura lui șansă de a fi remarcat constând în a se încadra într-un *biopolitical art sistem*. Ceea ce scotea din miinți personajele din *Diavoliada* lui Bulgakov, este tocmai ce găsim astăzi non-artiștii ca fiind sublim: birocrăția, singura nesfârșită, gratuită și independentă de percepțiile noastre, manevrând printr-un adevărat Castel kafkian obiectele dorințelor, amânând la nesfârșit o satisfacție de care cu cât suntem mai îndepărtați, cu atât ne-o închipuim (proiectăm) mai gigantică. Non-arta e o contemplație *à rebours*, de-a-ndoaselea. Ciudățenia constă nu atât în inexistența unui obiect de contemplat, ci în imposibilitatea de a te sustrage “non-obiectului” vehiculat de birocrăție. Birocrăția condamnă la contemplație, iar non-artistul mizează tocmai pe acest “invizibil” vehiculat de instituție.

Avem motive să disperăm sau să fim nostalgici? Eu cred că nu. Privit din această perspectivă, a sublimului birocratic, românii sunt cel mai “artistic” popor cu putință. Nu că tot românul s-ar fi născut poet, dar cu siguranță că fiecare are un proiect. ■



■ Ion Chichere

pține

nu există decât spațiu  
și doar ființa îi adaugă timp

cum lătratul adaugă nopții un câine  
cum moara adaugă apei făina

nu există decât spațiul nesfârșit  
și Lumina...

hotare

lui Costel Stancu

sabia trece hotarele nordului  
steaua polară s-a rupt de car

roțile lui se învârt invers

cercurile devin puncte  
cu spițele în afară

patru stele și una amară  
și robii cîntînd în urma lor  
pînă cînd praful se face zăpadă

toate lanțurile or să cadă  
totul e trecător

eu sap o fîntînă într-un nor

timbru

lui Vlad Ciobanu

cîndva demult  
voi inventa viața



Gutenberg

turnînd apă dintr-un pumn  
în cuvînt

acum doar privesc

pe apa adunată  
în scobitura sfîncii  
plutește un timbru

ram

cred că sunt atins de moarte  
dar ușor  
ca de ramul unui măr înflorit

mama mă duce de mîină  
la școală  
și eu plîng cu sughituri

la capătul burlanului  
un sloi picură  
în soarele pur

caietul de marmură III

pe lespede  
în golul literelor s-au adunat  
lacrimile – mici rezervoare  
pentru setea furnicii  
pentru îmbăierea rituală  
a fluturilor

dimineața de vară pare scrisă în cristal  
și razele soarelui întorc scrierea  
în cer

de fapt cuvintele săpate în marmură  
urcă în fiecare dimineată în cer

iar noaptea coboară adînc  
în pămînt. ele fac naveta între morți  
și cei vii  
unindu-le nepuțința

cîteva trec însă de ochii lor  
într-un spațiu pur  
desenînd mîinile celor nenăscuți

ex abrupto

Vasile, ioghinul

■ Radu Țuculescu

Motto  
de la Nistru pîn la Tisa  
tot ioghinul plînsu-MISA

El are o privire senină, liniștită și calmă. Buzele zâmbesc blînd și înțelegător. Întreaga sa ființă emană o stare de extaz molcom dar pertinent. Adesea inspiră adînc, adunînd aerul cocoloașe în stomac, umflîndu-l ca pe un balon apoi, fășîind ușor, îi dă drumul să iasă, țuguindu-și buzele sub formă de inimioară maronie cu striaiți. El iubește frumosul. Tot ce e frumos în jurul său îi produce o mare bucurie și excitare superioară. Una dătătoare de meditații profunde, pătrunzătoare, sănătoase. Bucuria în fața unui apus ori răsărit de soare, în fața cerului senin, a norilor, a păsărilor călătoare. Aceeași bucurie ancestrală îi produc și bancnotele frumos colorate produse de o Europă Unită dar și cele verzi produse de Statele Unite... Unirea, uniunea, integrarea, iată termeni dragi lui Vasile care

în timpul liber e ioghin șef iar în rest e un simplu șef al televiziunii prin cablu dintr-un micuț și frumos orașel de provincie. În cercul pe care-l inițiază de ani de zile, pot să pătrundă toți cei ce doresc eliberarea de ordinarele griji zilnice și pămîntești, care-ți îmbăcesc creierii, nenorocesc nervii, zdruncinîndu-ți sănătatea. Înainte, însă, de a pătrunde în cercul respectiv, doritorii trebuie să-și facă testul HIV și doar dacă iese negativ atunci sunt acceptați cu multă bucurie, ca niște viitori frați spirituali dornici de destindere absolută. Bineînțeles, munca lui de educare nu e pe gratis. Ce poate fi mai valoros decît sănătatea fizică și spirituală? Vasile, ioghinul, folosește și metoda unor mici modificări de limbaj, în scopul ca buzele să aibă adesea forma unui cerc, a unei găuri cât mai rotunde, căci cercul e un semn al sublimului! De aceea, la ședințele sale comune, în care participanții își leapădă toate nimicniciile vieții cotidiene, se exclamă des OOH, niciodată AAH! A-ul e adesea eliminat, pe cât posibil, pe

parcursul inițierii. Nu se spune, de exemplu, așa ci oșo... căci oșo grăit-a Vasile! În timpul inițierilor în grup ori grupuri, deasupra aleșilor plutește, invizibil dar simțitor, un O uriaș, sub formă de melc, produs al eliberării și integrării absolute. Vasile se află în biroul său și privește, senin, afară. Pe fereastră intră lumina unei frumoase după amiezii. Pe ușă intră subalterna Eliza. Ea știe că de mult iubește Vasile frumosul, numai bărbatul ei este un bățut în cap și nu pricepe nimic, de aia să stea acasă să-l șteargă pe ăla micul la cur! Eliza se întinde pe biroul scaldat în blînda lumină iar Vasile, ioghinul, îi descoperă părțile frumoase, desfăcîndu-i bluza și eliberînd-o de minusculii chiloței. Apoi, cu buzele țuguiate prin care iese o melodie monodică, se integrează în atmosferă, printr-o uniune absolută, mișcătoare. Eliza scoate OH-uri prelungi, semn ca înțelege și se integrează și ea. Simte cum o părăsesc grijile de zi cu zi. Femeia de serviciu care i-a surprins, o babă incultă, fu eliberată din funcție și integrată în masa absolută a șomerilor. Toanta nu a vrut în ruptul capului să priceapă că era vorba de tantraioaga, nu despre ordinarul coit. În locul ei fu angajată o tînară cu multe părți frumoase. Eliza nu avu nimic împotriva.

## „Colaborarea cu România este un fapt consolidat”

*Antonello Biagini este profesor de Istoria Europei orientale în cadrul Universității „La Sapienza” din Roma și al Universității Libere „S. Pio V” este Doctor Honoris Causa al Universității din Szeged (Ungaria), director al Centrului Interuniversitar de Studii cu privire la Europa Centrală și de Est, consilier la Biroul Istoric al Armatei. Este autorul unui mare număr de lucrări, dintre cele mai importante amintim: Momenti di Storia Balcanica (1878 - 1914), 1981; In Russia tra guerra e rivoluzione. La Missione militare italiana (1915-1918), 1983; L'Italia e le guerre balcaniche, 1990; L'evoluzione dei Paesi dell'Est dal 1945 ad oggi, în „La grande Europa, la nuova Europa: opportunità e rischi”, documente pregătitoare ale întâlnirilor de la Rocca Salimbeni, Monte dei Paschi di Siena 1990; Mezzo secolo di socialismo reale: l'Europa centro-orientale dal secondo conflitto mondiale alla caduta dei regimi comunisti, Torino 1994 (ed. a II-a 1997, împreună cu Francesco Guida, tradusă în spaniolă și poloneză); L'Ungheria dal socialismo all'economia di mercato; caratteristiche e prospettive del processo di transizione, 1996; Storia dell'Albania, 1998 (tradusă în albaneză, premiul Latina Tascabili, 2000); Storia della Turchia contemporană, 2002.*

– *Domnule profesor Antonello Biagini, v-ați ocupat, printre altele, de subiecte legate de istoria balcanică și de tranziția țărilor Europei Centrale și de Est după căderea regimurilor comuniste. Ați putea prezenta pe scurt cititorilor români cum a apărut și cum s-a dezvoltat interesul pentru această zonă geografică, indicându-ne principalele etape parcurse de-a lungul acestui excurs de cercetare?*

– Să vă răspund la această întrebare înseamnă, într-un anumit sens, să-mi scriu autobiografia. Din punct de vedere științific și profesional pot să spun că este un interes născut în timpul studiilor universitare la Facultatea de Științe Politice din cadrul Universității din Perugia unde predă unul dintre pionierii studiilor istorice despre Europa orientală, prof. Angelo Tamborra. Și alți profesori iluștri predau pe atunci în cadrul universității din Perugia (Sergio Bertelli pentru istoria modernă, Alberto Monticone pentru istoria contemporană și mulți alții pe care nu ne este posibil să-i amintim cu această ocazie, dar în orice caz Maeștrii în domeniul Dreptului, al științelor economice etc.). După absolvire – teza trata despre criza Orientului în sec. XIX – am continuat să mă ocup de Țările danubiano-balcanice și de politica externă a Italiei în perioada care începe cu anii 1870 și merge până la anii imediat următori

primului război mondial și Conferinței de pace de la Versailles. În anul academic 1973-1974 Facultatea de Științe Politice din cadrul Universității din Messina mi-a încredințat cursul de Istoria Europei orientale și în cadrul acestei instituții am predat și Istoria tratatelor și politică internațională. Am rămas la Messina un deceniu, până la obținerea catedrei de la Universitatea „La Sapienza”. Interesul pentru științele istorice și pentru istoria relațiilor internaționale s-a născut, oricum, mai devreme și este legat, în ceea ce mă privește, și de un element generational. M-am născut în 1945 la Foligno (Umbria), într-un oraș grav bombardat în timpul celui de-al doilea război mondial din cauza prezenței unor importante fabrici militare – aici se fabricau cunoscutele avioane Macchi – și în mijlocul unei zone care cunoscuse tragedia războiului civil (ocupația germană, fascismul Republicii din Salò și rezistența). Toate acestea aparțineau trecutului, dar multe erau amintiri încă palpabile atât fizic (ruinile), cât și în sentimentele persoanelor datorită povestirilor “de familie” referitoare la încarcerarea în zona orașului Lvov a tatălui meu și a multor alții care “nu s-au mai întors”: un unchi de-al meu, marchizul Gian Galeazzo Maria Bernabò, ofițer de cavalerie, decorat cu medalia de aur pentru merite militare, rămas în Iugoslavia și care participase la războiul din Etiopia îmbarcându-se clandestin, deoarece era prea tânăr pentru a se putea înrola, și o altă rudă de-a mea, de astă dată, obligată de către nemți să se înroleze forțat la doar 16 ani, care participase la teribila bătălie de la Cassino, când, datorită unei evidente dezinformări a serviciilor de intelligence ale Aliților, celebra abație benedictină a fost complet distrusă. Căutarea unei explicații pentru acea enormă tragedie care a fost cel de-al doilea război mondial, a motivațiilor care determinaseră generațiile precedente să adere în mod irațional și, așa spune, necondiționat la fascism și la conducătorul acestuia, m-au determinat, cu siguranță, să doresc să citesc tot ceea ce, deși cu multe nuanțe, se publica în anii cincizeci, când rănile nu erau încă vindecate și tendința era cea de a oferi o “versiune unică” asupra faptelor: nimeni nu fusese cu adevărat fascist, toți făcuseră Rezistența și războiul de eliberare etc... Evident că istoria “oficială” contrasta cu tot ceea ce se putea însă percepe, chiar dacă operații comerciale, cum ar fi recentul volum al lui Gianpaolo Pansa (“Il sangue dei vinti”, din 2003, volum care abordează represaliile partizanilor față de fasciști și de partizanii

### ■ Prof. Antonello Biagini

Republicii din Salò – “republichini” – a avut un extraordinar succes editorial și a provocat o aprinsă dezbateră politică și istoriografică) erau pe atunci inimaginabile. Spuse fiind acestea, este corect să amintim că sistemul democratic care se construia și se afirma pe atunci permitea, oricum, exprimarea unor curente istoriografice diferite și, deci, lectura atentă și încrucișată a diferitelor opere dădea posibilitatea tuturor celor care nu aveau prejudecăți ideologice să se apropie de adevărul, deși mereu relativ, al faptelor.

– *În diferite lucrări Dvs. propuneți o reevaluare a dimensiunii militare a evenimentelor, o perspectivă am putea spune destul de neglijată în favoarea viziunii politico-economice generale propusă de cercetările istorice actuale. Care este rațiunea acestei alegeri?*

– Înainte de toate pentru că nu poate exista o politică externă desprinsă de cea militară, iar acest lucru este valabil atât pentru momentele de conflict, cât și pentru perioadele de pace. Această informație poate părea astăzi un lucru cert și evident, după cum o demonstrează evenimentele de zi cu zi, într-o perioadă caracterizată de un sentiment general de refuz al războiului. Nu același lucru se întâmpla acum treizeci de ani, când studiile de istoria relațiilor internaționale se făceau aproape fără să se țină seama de aspectele militare și, invers, istoria militară era în mod esențial o “histoire bataille” destinată, în mod exclusiv, militarilor de profesie. Anumite conjuncturi fortuite (serviciul militar, pe vremea aceea obligatoriu, și perspectiva de ansamblu a colonelului Vittorio de Castiglioni, șeful Biroului Istoric al Armatei, și a câtorva dintre colaboratorii săi, cum ar fi colonelul Rodolfo Puletti și căpitanul Dell'Uomo mi-au permis să-mi încep studiile pe documentele Atașărilor militare: o documentație inedită, de mare însemnătate pentru conținuturile sale, care mi-au permis să reconstruiesc atât politica externă cât și politica militară. Atitudinea de disponibilitate a ofițerilor care s-au perindat la conducerea Biroului Istoric a continuat și continuă și astăzi, în așa măsură încât acea arhivă a devenit punct de referință pentru mulți cercetători (italieni și străini) și pentru mulți tineri care au putut și pot elabora teze de licență sau doctorat originale și chiar să aibă satisfacția de a vedea publicate rezultatele propriilor cercetări.

– *Care e spațiul pe care îl acordați României și culturii române în cadrul cercetărilor Dvs., dat fiind meritul deosebit pe care l-ați avut la fondarea Institutului Italo-Român de Studii Istoric din cadrul Universității “Babeș-Bolyai” din Cluj? Trebuie spus de asemenea că*



Hrana

afi fost decorat prin decret prezidențial în gradul de Ofițer al ordinului național român "Serviciu Credincios"...

– Și în acest caz coincidențele sunt foarte importante. Sosirea mea la Roma, întâlnirea cu un valoros coleg, profesor de limbă și literatură maghiară, cum e Peter Sárközy, alegerea mea în Comitetul pentru științele umaniste din cadrul Consiliului Național al Cercetării, sensibilitatea unor rectori de la Sapienza ca Antonio Ruberti – ulterior Ministru al Universității și Cercetării științifice și apoi parlamentar european – sau Ugo Tecce, ne-au permis să pornim – pe urmele unei tradiții consolidate a Ateneului – o colaborare fructuoasă cu universitățile unor țări din Europa centro-orientală, mai întâi cu Ungaria, după aceea cu Polonia, Bulgaria, România etc... În ceea ce privește Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj proiectul, astăzi pe deplin realizat, s-a născut dintr-o întâlnire cu dl. prof. Gh. Mândrescu, pe atunci director al Academiei române din Roma. Regimurile socialiste căzuseră, România – ca multe alte țări din zonă – se confrunta cu o tranziție extrem de dificilă spre economia de piață, având ca obiectiv intrarea în Uniunea Europeană și trebuia prin urmare să concretizăm o serie de afinități culturale între cele două țări, afinități mereu amintite de altfel în discursurile oficiale, dar prea puțin duse la îndeplinire în realitate. Trebuia, altfel spus, să dăm o serie de semnale concrete și clare lumii politice și celei a investitorilor care adesea foloseau aceste categorii fără să transforme faptele în acțiuni. Și în acest caz sensibilitatea și disponibilitatea unor rectori ca Andrei Marga și Nicolae Boșcan ne-au permis să fondăm Institutul și Biblioteca care în scurt timp – mulțumită de asemenea seminariilor și conferințelor – au devenit puncte de referință, mai ales pentru tinerii cercetători, italieni și români.

În ceea ce privește întâlnirile de studiu îmi place să amintesc că multe dintre acestea s-au realizat mulțumită susținerii și disponibilității d-lui prof. Francesco Leoni, rector al Universității Libere "San Pio V" din Roma.

– CISUECO, Centrul Interuniversitar de Studii pentru Europa Centro-Orientală (Departament din cadrul Universității "La Sapienza" din Roma), împreună cu Institutul Italo-Român de Studii Istorice și Facultatea de Istorie și Filosofie a Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj și Centrul de Studii Transilvane a organizat la Cluj, în perioada 1-4 mai 2003, Conferința Italo-Română "Stat și Biserică în Europa". Care au fost concluziile lucrărilor și de ce considerați fundamentală relația dintre Stat și Biserică în această parte a Europei și mai ales în Transilvania?

– Consider că problema raporturilor dintre Stat și Biserică este o chestiune ce interesează și e comună într-un anume fel tuturor istoriilor naționale. În realitate problema e din punct de vedere istoric anterioară, aparține istoriei de lungă durată a continentului european și traversează, cu evenimente care alternează, epoca medievală și cea modernă, mai ales datorită dezvoltării noțiunii de stat laic. În Italia, în mod deosebit, realizarea statului național a determinat și sfârșitul statului pontifical, al puterii temporare și al unei controveerse care s-a rezolvat doar parțial prin Concordatul din 1929. Istoriografia italiană s-a ocupat pe larg de aceste probleme și consider că dezbaterile pe această temă sunt cu atât mai interesante în țări care au cunoscut divizarea creștinismului (ortodoxie-catolicism) dar și anumite efecte ale Reformei protestante. Cred că aceasta este și produsul sfârșitului regimurilor socialiste care, cu pretinsa impunere a ateismului – și nu neapărat a laicismului – de stat, au morti-



Cartea de la Roquevaire (pag. 14-15)

ficat asemenea studii. Reluarea lor este semnificativă deci și pentru recuperarea bazelor proprii istoriei și deci ale propriei identități, înțelegând în acest caz ca o conștiință și conștientizare care nu are absolut nici o legătură cu acele forme de "naționalism militant", ale cărui efecte negative le-am cunoscut în prima parte a secolului XX.

– La ultima întâlnire de istorie organizată de Institutul Italo-Român de studii istorice și de Centrul de Studii Transilvane comunicarea lui Andrea Carteny și Giuseppe Motta – legată de rolul colonelului Romanelli față de Béla Kun și de Comandamentul român în timpul ocupației Capitalei ungare din 1919 – a suscitat o dezbaterie interesantă, între puncte de vedere contrastante, române și maghiare. Ce părere are despre aceasta Prof. Biagini, care a îngrijit prestigioasa ediție a memoriilor colonelului italian, publicată de Statul Major al Armatei italiene în 2002?

– Recitind "memoriile" lui Romanelli pentru publicarea la care vă referiți – la realizarea căreia a colaborat activ și A. Carteny, după cum rezultă și din text – mi-am pus această problemă și am încercat să înțeleg atitudinea ofițerului italian pe care am putea-o defini categoric filo-maghiară, în fond în contrast cu anumiți superiori de-ai săi – de altfel Romanelli a plătit personal, pe plan disciplinar, pozițiile sale. Într-adevăr "Memoriile" nu ne permit să clarificăm acest aspect, însă toate acestea nu pot fi atribuite nici unor alegeri precise ale politicii externe italiene nici unor directive provenite de sus: teoriile "revizioniste" trebuiau încă să fie concepute și Ungaria, datorită legăturii sale cu Austria, aparținea grupului țărilor învinse. Explicația trebuie căutată, după părerea mea, în situația deosebită în care ofițerul italian a trebuit să acționeze. În fața regimului "sovietic" al lui Béla Kun – să ținem cont de faptul că între guvernele europene și o bună parte din opinia publică victoria Sovietelor în Rusia (sfârșitul proprietății private, ateismul etc.) provocase o adevărată traumă care pentru anumiți istorici explică și consensul cu regimurile autoritare ca fascismul și nazismul – Romanelli sfârșește prin a interpreta rolul de „aparător” al maghiarilor non comuniști după cum demonstrează opera de salvare a cadeților condamnați la moarte (am putea chiar să vorbim despre un Perlasca „ante litteram” căruia istoriografia și publicistica nu i-au dedicat nici o

atenție). De aici provine o atitudine polemică față de Puterile învingătoare ale războiului, care abandonează – sau cel puțin așa pare – Ungaria unui destin nefericit, și extremizarea rolului său tot mai puțin „diplomatic”. După Romanelli, ocupația română a capitalei maghiare potentează și facilitează într-o oarecare măsură planurile lui Béla Kun care în acel moment și dincolo de instaurarea unui regim socialist pare a vrea să primească consensul inclusiv al naționalistilor, preocupăți mai ales de prezența română mai degrabă decât de regimul Sovietelor. Cred că aceasta este unica cheie interpretativă care să ne permită să înțelegem sentimentele și atitudinile unui om, cu siguranță de o mare generozitate, care nu putea să aibă prejudecăți nici față de maghiari nici față de români – dat fiind că nu avusese, până în acel moment, nici o legătură cu aceste realități.

– Care sunt proiectele Dvs. de viitor și mai ales cele prietoare la România?

– În ceea ce privește România, cu excepția unor cercetări pe care le desfășor pentru o lucrare de sinteză, cred că în fond colaborarea dintre instituțiile noastre este un fapt consolidat. Am realizat multe programe – după cum rezultă și din procesul verbal al ultimului Consiliu științific al Institutului –, suntem pe cale de a definitiva modalitățile pentru cotutela doctoratelor și am inițiat noi colaborări într-o serie de domenii (economie, agricultură etc.) diferite de cele strict umanistice, din dorința ca Institutul să poată deveni un punct de referință pentru toți specialiștii și cercetătorii, în special cei mai tineri, care doresc să se apropie de realitatea românească și în vederea următoarei largiri a Uniunii Europene. Cultura deci, în accepția ei cea mai nobilă și mai amplă, care trebuie să ne permită de asemenea să ne confruntăm cu trecutul nostru pentru a trăi prezentul și a ne imagina viitorul.

Roma, 10 martie 2004

Interviu realizat și tradus de  
OTILIA-ȘTEFANIA DAMLIAN

# Filosofia lui Böhm Károly

■ Ungvári-Zrínyi Imre

Filosofia lui Böhm de la începutul secolului 20 a reprezentat o variantă originală a neokantianismului. Problema centrală a filosofiei böhmiane (în deplin consens cu cerințele filosofiei neokantiene) a constituit-o semnificația umană a imaginii lumii. Determinarea acestei semnificații s-a realizat făcând apel la ideea unității (similitudinii) spirituale apriorice a tuturor oamenilor, exprimată în ideea de valoare de sine. Filosofia valorilor la sfârșitul secolului al 19-lea și începutul secolului 20 s-a remarcat ca o tendință spre unificarea discursului filosofic dedicat fenomenelor cultural-istorice, elaborând un fel de “paradigmă a sferei umanului” (Alexandru Boboc). Sistemul böhmian al filosofiei elaborat în cele șase volume ale lucrării *Omul și lumea sa* prezintă aspectul unui vast imperiu cognitiv, ale cărui domenii perfect articulate se sprijină pe două “emisfere” fundamentale: existența și valoarea. Domeniile menționate sînt: dialectica existenței și cunoașterii, viața spiritului, axiologia generală, teoria valorii logice, teoria valorii morale și teoria valorii estetice. Sistemul cuprinde deci toate disciplinele caracteristice filosofiei moderne, acordînd posibilitatea de a analiza critic problemele fundamentale ale acesteia și implicit relevarea posibilităților și neajunsurilor întregii problematice axiologice.

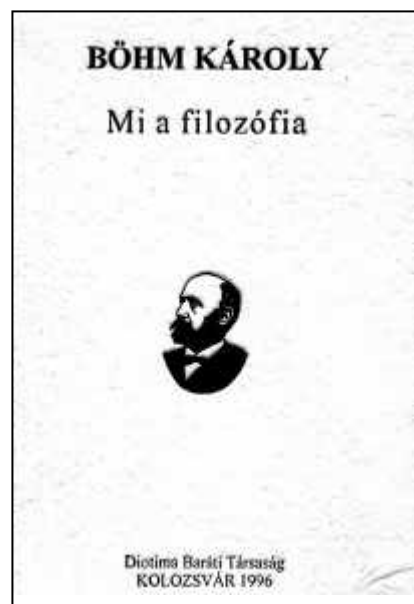
Böhm, afirmînd rolul întemeietor al axiologiei, atît pentru disciplinele axiologice, cît și pentru istorie, etnografie și chiar pentru întreaga existență umană, a avut convingerea că a surprins problema centrală a filosofiei, în ideea valabilității cunoașterii, respectiv a valorii acțiunilor și creațiilor umane. Axiologia încadrată în sistemul filosofic intitulat *Omul și lumea sa*, reprezintă o sinteză majoră a problematice, realizată cu deosebită circumspecție metodologică și cuprinzând toate disciplinele valorice tradiționale. Semnificația umană a imaginii implică raportarea conștientă la tradiția culturală. Problemele de bază ale filosofiei böhmiane, cunoașterea și va-

loarea, sînt determinate mai ales în privința problemelor metodologice ale cunoașterii culturii. Perspectiva elaborată de el poate fi considerată ca o încercare de a construi mijloacele aprecierii universale și de situare a filosofiei, potrivit expresiei lui Rorty, în centrul creației culturale, asigurîndu-i statutul privilegiat. Un asemenea gest în cadrul culturilor naționale central- și est-europene pare a fi mai necesar cu cît în aceste cadre spirituale, aflate ele însele în formare, filosofia nu avea nici un fel de statut bine determinat, sau în măsura în care dispunea de un statut anume, acesta era unul periferic. Astfel, “programul” lui Böhm, formulat de el încă de la vârsta de douăzeci de ani, de a elabora “un sistem filosofic în limba maghiară” l-a predestinat preocupărilor axiologice amintite.

Privită în mod retrospectiv, din perspectivă culturalist-pragmatică contemporană, filosofia lui Böhm își dezvăluie alte aspecte decît cele ale universalismului abstract transcendentalist. Ceea ce poate fi revelat azi ca important în creația filosofică böhmiană nu aparține nici conținutului și nici formei sau stilului acesteia. Ea este semnificativă mai ales pentru sociologia cunoașterii și pentru specificul efortului de elaborare al unei filosofii atașate tradiției idealismului german, cerințelor de rigoare și științificitate ale epocii cît și tendinței personale de a dobîndi o identitate clădită pe o filosofie proprie. Böhm vedea în filosofie într-adevăr, cum se exprimă Rorty, un mod de a da sens vieții personale și a colectivității de care aparține. Ceea ce ne interesează însă este modalitatea aleasă pentru a face acest lucru, conținutul ideatic și statutul moral al acestei atitudini.

Prin descoperirea și plasarea în centrul activității sale creatoare și didactice a problematicei valorilor într-o formulă personală, creativă, la nivelul cerințelor epocii,

Böhm a stîrnit interesul contemporanilor săi pentru creația filosofică originală, generînd o revigorare a filosofiei în cultura maghiară, aflată inițial sub influența covârșitoare a literaturii beletristice. Studenții săi cei mai talentați au debutat în cadrul forurilor filosofice maghiare și germane cu teme inspirate de opera sa, dobîndind adesea recunoașterea unor calități trezite de contactele nemijlocite cu personalitatea maestrului. Influența sa spirituală asupra contemporanilor săi, chiar și asupra acelor care aveau o orientare filosofică diferită, ca în cazul fenomenologului Pauler Ákos (succesorul lui Böhm în fruntea catedrei de filosofie a universității clujene), a fost remarcabilă. Această influență s-a manifestat nu numai în multiple referiri la operele sale, dar și participarea lor, la activitățile “Societății Böhm” – fondată în 1913 de discipolii săi, cu scopul îngrijirii memoriei și moștenirii sale spirituale. Moștenirea böhmiană a rămas un cadru ideatic pertinent în memoria multor intelectuali transilvăneni, care într-o anumită perioadă a formării lor profesionale au ajuns sub influența lui Böhm sau a discipolilor săi, constituind fundamentul unei atitudini morale și culturale specifice<sup>2</sup>. Cercul discipolilor rămași fideli memoriei și operei maestrului lor (Bartók György, Varga Béla, Tavaszly Sándor) chiar și după ce și-au dedicat



activitatea unor alte curente filosofice, alăturîndu-se filosofiei spiritului, fenomenologiei sau existențialismului, era privit de unii contemporani drept “școala böhmiană” sau “școala de la Cluj” făcînd chiar comparații, de o rezonanță mai mult simbolică, cu școala neokantiană de la Baden<sup>3</sup>.

Avînd în vedere itinerariul geografic parcurs de Böhm (Banska Bistrica, Bratislava, Göttingen, Tübingen, Budapesta, Cluj) și corelîndu-l cu potențialitățile culturale din acea perioadă, legate de fiecare dintre localitățile unde a petrecut o anumită perioadă a vieții sale, putem afirma că acest itinerar – cel puțin a doua parte a sa –, seamănă cu o retragere dinspre centru spre periferie, dinspre “capitale spirituale” spre “provincie”. Nu ne putem exprima (nevînd să apelăm la presupuneri), în legătură cu posibilitățile unei cariere filosofice în vreun alt centru universitar, începînd chiar cu posibilitatea acceptării de către el a propunerii primite să colaboreze mai intens cu revistele filosofice germane, urmînd chiar să elaboreze opera sa fundamentală în limba germană, limba sa “paternă”. Însă credem că a fi provincial nu constituie neapărat o coordonată geografică, ci înainte de toate o debusolare spirituală. De ar fi să considerăm acuzația de provincialism adresat nu persoanei ci operei lui Böhm, în urma consultării lucrărilor sale, întîmpinînd soluțiile sale originale, precum și varietatea și bogăția referințelor de care s-a folosit pentru redactarea acestei opere, nu-l putem considera decît “un patriot local al culturii”<sup>4</sup>.

Note:

1. vezi prefața la volumul III (*Axiologia sau doctrina valorii*), op. cit.
2. vezi Gáll Ernő: *Kelet-európai írástudók és a nemzeti-nemzetiségi törekvések* (Cărturari est-europeni și năzuințele nașunilor și naționalităților), Kossuth Könyvkiadó, 1987, p. 180-182.
3. vezi Kibédi Varga Sándor: *Magyar és német filozófia. Az erdélyi és a badeni iskola* (Filosofie maghiară și filosofie germană. școala transilvăneană și școala de la Baden), în: K. V. S.: *A szellem hatalma* (Puterea spiritului), Aurora, München, 1980, precum și Gáll Ernő: *Gondolatébresztő együtövás* (Lectura care te inspiră), în *Konunk*, 1986/8., p. 626-631.
4. expresia lui Frank Benseler referitoare la Georg Lukacs.



Spoliation 21T2

# Ziua Mondială a Teatrului

## ■ Adrian Țion

Nu-i adevărat că actorii cu experiență n-au emoții pe scenă! Pe Miriam Ghiubus am urmărit-o în nenumărate spectacole evoluând cu o siguranță și o stăpânire de sine remarcabile. Dar când actrița a venit în fața rampei în seara de 27 martie ca să citească spectatorilor mesajul adresat de Ion Caramitru cu ocazia Zilei Mondiale a Teatrului, hârția ținută în mână tremura, vocea așjidera. Mai elocvente decât cuvintele citite s-au dovedit a fi aceste vibrații ale sufletului, contând drept reală mărturie a neliniștii permanente în care se înfăptuiește arta actorului.

A urmat premiera absolută a piesei *Îngerul slut* de Alexandru Sever, în regia lui Gelu Badea, spectacol prezentat cu autorul în sală. Împlinire tardivă, dar poate cu atât mai prețioasă, așezată semnificativ sub semnul sărbătoririi Thaliei și pentru omagierea histrionismului din jocul actorului conținută în text. Dramaturgul, care trăiește în prezent în Israel, a avut o prodigioasă activitate scriitoricească în România până în 1990. Scrierile sale au fost comentate și analizate de critici literari de prestigiu, de la Ovid S. Crohmălniceanu și Ion Ianoși la Ion Vartic și Mircea Ghiulescu.

Considerată chiar „o capodoperă a dramaturgiei românești” (Ion Vartic), tragedia lui Alexandru Sever *Îl Príncipe maledetto sau Îngerul slut* descinde din paginile romanului *Impostorul* și poartă amprenta unui discurs dramaturgic de mare rafinament intelectual. Impresia imediată este că autorul a prelucrat cu fantezie și dezinvolură seducătoare mituri livești și teme existențiale, gru-

pate în jurul unor evidente preocupări demonologice. Sugerarea desprinderii ca „piesă-citat” din narațiunea amintită este cu dibăcie subliniată în replicile rimate de la început ce trimit ca tehnică spre „satira menippe”. Mănuirea explicită a cărților de către nefericitul prinț Cesare și diavolul travestit Mephiticus facilitează trecerea pragului spre trama propriu-zisă. Pactul de tip faustic cu diavolul este reiterat în termeni de o cruzime înfiorătoare. Cesare va dobândi o nouă zi de viață cu condiția de a ucide în fiecare zi pe cineva. Restul conflictului se țese din consecințele nefaste, cutremurătoare ce decurg din acest pact oribil, dezagustător. Ipoteticul spațiu italian găsit pentru dezbateră de idei astfel stărnite cuprinde, inevitabil, și traumatizată conștiința a omului absurd și transparentă cadrului metafizic de aplicabilitate nerestricționată a modelelor arhetipale. Acest plan secund este vizat de fapt, ușor de recunoscut după sentențiozitatea replicilor. Ispita de a exista, în ciuda mijloacelor (Machiavelli), apasă tragic pe umerii croului, aruncând o umbră lumină asupra existenței, năruind perspective de optimizare a valorilor vieții. Unul dintre obiective, acela de a șoca spectatorul prin duritatea limbajului și a mesajului, este îndubitabil atins, chiar dacă la ieșirea din sală acesta simte un gust amar sau mai ales din acest motiv.

Celelalte scopuri trasate de regizor în vederea împlinirii metaforei scenice sunt atinse în mare parte de trupa realizatorilor. Cristian Rigman își semnează adevărul debut pe scena Naționalului într-un rol de anvergură, interpretându-l scrupulos

pe slujitul înger Cesare. Gravitătea lui convingătoare în acest rol dificil, neliniștea asumată și alura de bizar fiu rătăcitor prin soartă, înrudit cu Răul, fac din însinguratul și damnatul prinț un monstru a cărui motivație obsesivă este supraviețuirea. Mephiticus realizat de Dragoș Pop este o creație consistentă, ce valorizează posibilitățile până acum doar intuite ale actorului. Inflexiunile vocale ale lui Anton Tauf se dovedesc încă o dată calități excepționale de nuanțare a tragi-comicului conținut în rolul lui Annibale, călăul. Măștile caricaturale puse în evidență de Petre Băcioiu, Virgil Muller, Paul Basarab și Ion Marian sporesc propensiunea spre comicul absurd, în interpretări adecvate tipologiilor figurate. Angelica Nicoară în prietesa Isabella își încarcă personajul cu acea suferință ascunsă care tensionează constant merul însuși al acțiunii. Cătălin Codreanu în bufonul Tilberto e destul de șters, Maria Seleş în cerșetoarea Pidocchia nu excelează. Această impresie poate fi influențată de structura intervențiilor lor episodice. Greu de construit un decor sugestiv pentru acest tip de discurs dramaturgic. Adriana Grand, care a strălucit prin realizarea unor decoruri fascinante, se dovedește aici mai puțin inspirată. Verticala rafturilor din centrul scenei servește contextul textului și atmosfera de la începutul spectacolului. Restul stă sub semnul unei timidități nejustificate.

Ucenicind pe lângă Mihai Măniuțiu – care a vrut el însuși să monteze piesa, poate cu Marcel Iureș în rolul lui Cesare – Gelu Badea a făcut un prim pas spre cunoașterea acestui insolit univers al scrierilor lui Alexandru Sever, un pas nu lipsit de importanță, o vizualizare scenică nu lipsită de impact asupra spectatorului avizat, receptiv la un limbaj greoi în aparență, dar plin de conotații multiple.

# Rashomon

## ■ Stracula Attila

Rashomon-ul lui Ryo nosuke Akutagawa, montat de m. chris nedeea la Naționalul din Târgu Mureș, poate fi interpretat ca o anchetă polițistă de factură europeană. Autorul spune undeva că nu se poate trăi pe linia frontului dintre două culturi. Acolo omul, cultura proprie se pot fărâmița, se pot zdrobi. Strânsoarea nesigură, a realității necruțătoare pe care ne-a lăsat-o Akutagawa, o regăsim și în atmosfera montării scenice.

Nu există o mai mare cruzime să se vorbească despre decădere, moarte, ablație în timpul servirii ceaiului. Regizorul m.chris.nedeea evită prezentarea unei crime odioase în timpul unei ceremonii a servirii ceaiului, optând pentru un mic moment al aprinderii lumânării și bețișoarelor parfumate de către personajul îndurerat – Mama, redus la strictul necesar de mișcări scenice, așezând astfel întâmplările povestite în patru feluri diferite, de către patru personaje, în focarul spectacolului. Filmul lui Akira Kurosawa din anul 1950 congruează prin filonul principal al povestirii cu scenariul spectacolului târgumureșean. Spectacolul, dar și filmul, seamănă cu o serie de prisme care reflectă și refractă realitatea. Parcă ar spune că oamenii nu pot cunoaște adevărul, lumea este o iluzie, omul își creează singur realitatea. Akutagawa nu prea crede în oameni, doar în forța frumuseții veșnice. Civilizația niponă cunoștea la cumpăna secolelor XIX și XX o „invazie” de cultură occidentală. Regăsim în structura textului, redus la minimum necesar captării și înțelegerii lumii japoneze, inserții din textele și preceptele cu miez etic ale călugărilor budiști, adunate la vremea lor în două volume de morală practică, cu nume

sugestive, precum: *Învățătură prin cuvinte a adevărului* (Jitsu-go kyo) și *Învățătură pentru tineri* (Doji kyo). Deși operă de compilație budistă, maximele adunate aici păstrează o savoare confuciană. Iată numai două dintre aceste maxime: „Defectul găsit într-o piatră de jad poate fi înlăturat, dar răul comis de un cuvânt este ireparabil” și „Păcatele unui înțelept, chiar dacă sunt însemnate, nu-l duc în iad, dar păcatele unui nătărău, chiar dacă sunt mărunte, îl aruncă direct în infern”. Păcatele lui Tojomaru, uciagașul lui Takehito, îl aruncă pe el însuși în infern. Răul este comis de instincte și cuvinte, și nu poate fi reparat. Soția victimei va fi și ea aruncată în infernul ce colcăie sub lotușii albi.

Spectacolul, construit după regulile unui „policier”, se derulează într-un cadru oriental minuțios creat; decorul evocă cu sobrietate aceasta, prin jocul câtorva paravane și platforme, cu un *mise en abîme*: prin aranjarea tulpinii după principiul prin care ramura cea mai înaltă (cerul) este legată, prin intermediul celei mijlocii (omul) de pământ (tulpina cea mai scurtă). Scenografia și se alătură costumele stilizate de factură niponă și muzica interpretată *live* de către Dominic Csörgő, la instrumente de percuție și suflat.

Actorii tineri distribuți sunt la prima lor întâlnire cu lumea atât de ezoterică și tot atât de voluptuoasă a orientailor. Ei nu aprofundează mentalitatea japoneză, ci recurg la înțelegerea europeană, apropiată nouă, a episoadelor de jucat, fiecare aducându-și înspre personajele încredințate mijloacele proprii de expresie actoricească. Limbajul corporal merită o remarcă aparte, căci la constituirea lui s-a

apelat la sprijinul unor campioni de lupte marțiale (Gombos Attila și Ovidiu Varga), a căror prezență în anatomia spectacolului îi conferă acestuia o dinamică aparte. Rigurozitatea lor creează un halou aparte întregului spectacol. În același registru evoluează și Gabriel Dumitraș în rolul criminalului Tojomaru. Anca Loghin are în rolul Comisarului o evoluție non-verbală, gestuală. În contrapondere, Bogdan Farcaș, în rolul Polițistului de inspecție, are o mimică și mișcare scenică dinamice, trecând prin stări variate ce sunt exprimate cu mare combustie internă. Accentuarea rolului polițistului poate duce cu gândul la desfășurarea cercetării crimei într-o secție de poliție, într-un stat (șogunat) polițienesc. Tăietorul de lemne, singurul martor al nelegiurii samuraiului Tojomaru, în interpretarea lui Marius Damian, devine un personaj simpatice prin simplitatea sa. Ion Vântu aduce în scenă un Călugăr budist plecat din chilia lui spre poarta Rashomon-ului, în pelerinaj, mânat de curiozitatea vizitării orașului imperial. Bianca Fărcaș interpretează Soția bărbatului ucis, personaj ce trece prin situații neprevăzute datorate omorării soțului, seducerii sale de către criminal, fuga ei cu ucigașul soțului sfidând tradiția familială. Varietatea stărilor propuse de rol permite Biancăi Fărcaș o evoluție meritorie. Rareș Budileanu are de înfruntat două stări diferite ale personajului Takehico, victima: una telurică, concretă, de soț omorât, și alta metafizică, de duh neliniștit. Mama îndurerată, din ale cărei amintiri vedem materializate cele întâmplare, reprezintă centrul de greutate al textului și spectacolului. Prin abordarea unui rol de compoziție Gabriela Bacali își îmbogățește partitura cu valențele mamei îndurerate a baladelor populare. Astfel, povestirea polițistă se înzestreață cu trăsături noi, iar întregul ansamblu trece printr-o mutație, precum pomul înflorit din final, care își schimbă direcția de creștere.

## Petru Felezeu – 85 de ani

■ Ioan-Pavel Azap

**P**etru Felezeu a împlinit recent 85 de ani. Chiar dacă nu mai urcă pe scenă, este o prezență constantă în sălile de spectacol, de teatru și cinema. Născut la Turda în 19 aprilie 1919, Petru Felezeu este absolvent al Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din Cluj (1948), studii împlinite după parcurgerea, ca soldat (1941-1944), a experienței dure a războiului. Încă din studenție joacă pe scena Teatrului Poporului, înființat la Cluj în 1946, teatru care se transformă în Teatru de Stat și este transferat la Turda în 1948. Între 1948-1954 Petru Felezeu joacă pe scena teatrului turdean, componând o serie de roluri memorabile: Dr. Galen (Karel Čapek – *Molima albă*), Anton (Lucia Demetrius – *Cumpăna*), Nae Ipingscu (I.L. Caragiale – *O noapte furtunoasă*), Pampon (I.L. Caragiale – *D'ale carnavalului*), Knurov (A.N. Ostrovski – *Fata fără zestre*) ș.a.

În 1954 revine la Cluj, la Teatrul Național, de unde se și pensionează în 1974. Cea mai fructuoasă perioadă a actorului, cei douăzeci de ani petrecuți pe scândura Naționalului clujean i-au prilejuit lui Petru Felezeu întâlnirea cu roluri / personaje diverse și complexe, consacându-l definitiv ca slujitor al Thaliei: șeful de gară (Mihail Sebastian – *Steaua fără nume*), Tache (Victor Ion Popa – *Tache, Ianke și Cadâr*), Serdnic (Al. Arbuzov – *Poveste din Irkutsk*), Unchiul Simon (Luigi Pirandello – *Liola*), Ioniță (Aurel Baranga – *Opinia publică*), Manolache (Aurel Baranga – *Adam și Eva*), Fabio (Calderon dela Barca – *Casa cu două intrări*), Filimon (Victor Eftimiu – *Omul care a văzut moartea*) ș.a. A jucat, în toți acești ani, sub bagheta unor regizori de marcă ai scenei românești: Vlad Mugur, Ionel

Olteanu, Vintilă Rădulescu, Victor Tudor Popa, Cornel Todea, Sorana Coroamă-Stanca, alături de parteneri de excepție precum: Ioan Tudorică, Dominic Stanca, Ligia Moga, Dorel Vișan, Ion Marian, Magda Tâlvan, Maia Țipan, Dinu Gherasim, Marin Aurelian, Radu Gheorghe, Ileana Ploscaru, Dotty Ghibu, Maria Cupcea, Maria Ungur, Virgil Potoarcă, Bucur Stan ș.a.

Dacă în teatru se poate vorbi de o carieră împlinită, cinematograful i-a rămas dator lui Petru Felezeu, îndatorându-l, fără voia sa, publicului cinezilor. Filmul i-a oferit, cu parcimonie, doar "scurte întâlniri" (roluri episodice) în: *O lacrimă de fată* (r. Iosif Demian, 1980), *Piciul* (r. Iosif Demian, 1984), *Primăvara bobocilor* (r. Mircea Moldovan, 1985), și un singur rol principal, Miha, în *Femeia din Ursă Mare* (r. Adrian Petringenu, 1981). Chiar și așa, aparițiile lui Petru Felezeu pe marele ecran nu au trecut neobservate, interpretarea sa atrăgând atenția criticilor de film sau cronicarilor din presa culturală. Asupra talentului său ca actor de film au atras atenția Ecaterina Oproiu, Natalia Stancu, Ion Arcaș, Nicolae Ulieru, Teohar Mihadaș. Astfel, după premiera filmului *Femeia din Ursă Mare*, Teohar Mihadaș scria în revista *Steaua* (nr. 12/1982): "Reținem cu deosebită bucurie figura lui Petru Felezeu, personajul pe care-l creează el fiind o fericită și pitorească combinație de vigoare și haz, de optimism și ironie, un fel de arhetip, un dac al zilelor noastre, lemnar". Tot despre rolul principal din *Femeia din Ursă Mare*, Ion Arcaș nota în ziarul *Fădă* (septembrie 1982): "Alt clujean, Petru Felezeu, se impune în acest film, interpretându-l pe Miha. Ce păcat că cineaștii l-au descoperit așa de târziu pe acest expresiv de excepție, exuberant neatinat de convenții. Miha, tăietor de lemne



Petru Felezeu în rolul Miha din *Femeia din Ursă Mare* (1981)

pitoresc, hâtru, înțelept ca o zicere din bătrâni". Chiar și așa, Petru Felezeu rămâne în memoria afectivă a cinezilor prin personajele sale, nu atât pitorești cât autentice.

Nu putem încheia aceste rânduri decât cu fireasca și tradiționala urare: La mulți ani, maestre!

## Revista presei culturale

### Top 3 (al revistelor culturale) cu/fără propuneri

Propunere de ieșire. O ciudată obtuzitate probează Leonard Gavriliu în *Spiritul critic*, nr. 1/2004. În revistă se reproduce o intervenție a criticului de la "Zilele Mihail Sadoveanu" din 2003, unde L. Gavriliu a deplîns pătimaș pe "adeptii fanatici ai rejudecării valorilor din sfera literaturii", care "mai emit încă și azi verdicte ireverențioase" etc. Dl Gavriliu îi căinează ocrotitor pe Arghezi, Călinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga [!], Titus Popovici, Petru Dumitriu și, evident, pe Sadoveanu, căzuți "victime" ale furiei revizioniste. Personal, cred că L. Gavriliu știe la fel de bine ca orice literaturar român că Sadoveanu (de pildă) a scris și gunoaie literare. Firește, asta nu-l va scoate din literatura română. Ba din contră: o epurare a operei sale de zoaiele ideologice îi va reda statutul meritat. Doar și statuile sînt periodic curățate de găinaț, nu? Deocamdată, pentru lipsa de... spirit critic din revista omonimă, ea iese din top.

3. Sensibil, emoționant, dar totodată lucid-pragmatic textul lui Vintilă Mihăilescu din *Dilema veche*, nr. 14/2004. Un text despre noaptea Învierii, de citit pe îndelete, de recitit apoi, aproape o proză, dar dovada certă a butadei după care "realitatea copiază ficțiunea". Întîmplarea pe care o evocă Vintilă Mihăilescu pare copiată dintr-un roman. Vă ofer, ca nadă pentru lectură, doar atât: "Întors într-un târziu acasă, m-am aruncat cu furie în ceremonialul nopții de Înviere, încercînd să scap de adierea rece a singurătății care îmi sufla în spate. Știam, instinctiv, că orice ritual este o exorcizare a singurătății".

2. O scrisoare inedită din 1988 a lui Ioanid Romanescu către (tînărul poet, pe atunci) Mircea A. Diaconu găsim în *Dacia literară*, nr. 2/2004. Un crîmpei, relevant și acum: "Citiți doar 8-10 autori români contemporani (cei care știu ce fac!) și – în rest – «înghițiți» citiți puteți din poezia universală. [...] Ceea ce se publică la noi, mai ales în reviste, e

o mizerie". Tot în *Dacia literară*, o afirmație a lui Ismail Kadare, dintr-un interviu realizat de Daniel Corbu: "Oricine a trăit un regim totalitar comunist poate spune că în cinci mii de ani nu s-a schimbat nimic în privința dictaturii. Se poate pune semnul egal între Egiptul lui Keops și Albania lui Hodjia dintre 1945-1985".

1. *Adevărul literar și artistic* publică în nr. 713 (20 aprilie 2004) un excelent interviu (al Cristinei Modreanu) cu Iosif Herța, cel mai consecvent și valoros muzician pentru teatru al ultimelor decenii, premiat recent de UNITER. Cu discreția, civilitatea și profesionismul ce-l caracterizează, compozitorul face un adevărat "curs de muzică" de scenă. "...ei (actorii, n.m.) – afirmă Iosif Herța – trebuie să fie sursa firească a tuturor zgomotelor. Un muzician profesionist va rămîne, orice s-ar întîmpla, un corp străin spectacolului, el nu se poate alipi perfect, chiar dacă are experiență în acest sens. Ei sunt muzicieni care participă la spectacol". Chiar dacă spune că pentru el muzica de spectacol e un hobby, Iosif Herța e unul din oamenii care au influențat semnificativ, chiar din planul secund, evoluția teatrului românesc contemporan. (C.L.G.)

# Costumele erotice, datul în gropi și scandalagiul cel viteaz

■ *Mihai Dragolea*

Cum, necum, a trecut și Dragobetele cel vesel! Sărbătoarea amoroasă strămoșească s-a derulat, cum era de așteptat, mai ales prin sate și comune, cei de la oraș fiind epuizați de americana „Valentine's Day”; cinstit, se poate spune că s-a făcut dreptate tuturor îndrăgostiților, fie ei din mediul urban, fie din cel rural! Dar abia s-au încheiat festivitățile aferente și s-a pornit, ca un uragan roz, carnavalul de la Rio!; pe acolo, în ritm de samba, mulți participanți au arătat lumii ce era de arătat: costume și încălțăminte confecționate meticolos din prezervative. Desigur, e ceea ce trebuia, letargia care a pus stăpânire pe mapamond după prinderea delirantului dictator irakian trebuia cumva făcută ferfeniță, și cum altfel să se petreacă asemenea fapt fără de costume și încălțări duos croite din prezervative?! Și așa, în vreme ce exuberanții brazilieni prezentau moda cea fierbinte, lumea noastră s-a pus pe prezentat „gropile adoptate”! Șoferi de șoferi, români de români s-au pus harnic pe descoperit câte o groapă cât mai de calitate, să adopte și ei, cu vopsea albă, ceva pețic de teren intravilan; acum, ca la toate adopțiile, sunt necesare nelipsitele formalități, completate formulare pe la primării și tribunale. Cu adopțiile de copii a fost cum a fost, ne-a accidentat chiar și baroana din Anglia, la cele privind gropile din asfalt se va vedea cât de bine pot acționa baronii din dotare! Atât de mult a fost vehiculat cuvântul „adopție”, încât mie mi-e de-a binelea teamă să-l pronunț, darmită să-l mai și practic sub forma asta dorită ludico-ironică a atașamentului pentru o nenorocită de groapă; și mă

trec toți fiii gândindu-mă cum se vor lupta posesorii de gropi cu eventualii doritori să le astupe, să le șteargă de pe fața pământului cel mult îngăduitor! Dar, nu-i așa?!, înfloresc ghiociei, pocnesc mugurii, e normal să pocnească și ideile din cele mai năstrușnice! Așa e și la bieții romi: mereu au avut, în ultima vreme, probleme cu regii și împărații, care mai de care mai internaționali, cu pagodele armonios răspândite prin toată țara, minunății ridicate fără sprijinul nici unui ANL; aceste probleme



Rinocer

nici nu mai străluceau pe firmament, când a venit necazul cu titlul „Cine-i mai rege între maneliști?”, cine e cu Adrian Copilu Minune, cine cu Nicolae Guță? Și stimabili, în loc să se certe pe coroană, mai bine mai discutau cu omul zacuscă, G. Pruteanu, așa se vedea limpede că – în comparație cu amintitul nevricos – ei sunt la înălțimi regale. Dar, la puzderia de regi și împărați trebuia ceva nou, care s-a ivit sub forma unui nasture cafeniu, candidatul la președinție Viorel Bumbu, din Alba-Iulia, hotărât să facă ordine după ce va fi ales, să ducă o luptă teribilă cu corupția noastră strămoșească (s-ar putea spune), chit că Viorelul n-a fost prea cuminte chiar înainte de a-și anunța candidatura. Nu știu ce poate spune cititorului un amănunt copleșitor pentru mine: Alba-Iulia e la 20 kilometri de Cigmău, locul de naștere al autorului *Tiganiadei*, Ion Budai Deleanu...

## Teledependența

# Patimile, astronomia și BI(G)Volaru Brothers

■ *Monica Gheț*

“Mania Patimilor” pe toate posturile TV, unde cineva ori cițiva discută, înfierbîntat sau grav, ultimul film al lui Mel Gibson, *Patimile lui Christos*, de parcă ar anunța sfârșitul lumii, și ar oferi unica soluție de salvare/mîntuire recomandînd anumite “centuri de siguranță” odată cu cele de “fidelitate și castitate”, la mare vogă prin ironia istorică a mileniului trei. Motivațiilor “apriinderii minților” și fierberii angoasate a sufleteilor pe mapamondul pluricultural li se adaugă sportul interes românesc prin participarea emblematică a “minunatei noastre” Maia Morgenstern! Dar n-am văzut-o la nici un interviu extern, în afara celui difuzat în repetate rînduri de către *Realitatea TV* la emisiunea lui Mihai Gădea și a unei convorbiri cu Emil Hurezeanu pe *Antena 1*. Prin țările UE, doar Monica Bellucci (în rolul Mariei-Magdalena) grăiește la televizor. M-a revoltat, de asemenea, că n-am zărit numele Maiei Morgenstern anunțat la nici una din dezbaterile peste care am nimerit butonînd telecomanda. Comentariile sunt cel mai adeseori

para-cinematografice, de natură teologică: pro, contra, diverse acuze de antisemitism deopotrivă cu argumentele potrivnice. Parțial, acestea își află justificarea în zonele “reality show” ale vieții contemporane, unde tot ce se dă pe sticlă pare aievea. Deh, mare “mașteră” e manipularea opiniei comune! Rețin, însă, fără a fi văzut filmul, atenția realizatorilor pentru detaliul violenței, teribil de comercial, dincolo de orice hermeneutică biblică. Zîmbesc, fiindcă nu e întîia oară cînd tăcerile misterioase izvorîte din subtilitatea decantării veacurilor/mileniilor de istorie euro-asiatică, se vor despicate la ultima “fibră” de americani, dar esențialul le tot scapă printre degete. Astfel, vorbele lui Andrei Pleșu sunt ca o ploaie de meteoriți peste întinderea netedă a circumvoluțiunilor inteligenței virgine: “Dacă e să rezum enormitatea demersului său regizoral (al lui Mel Gibson, n.m.) într-o frază, aș observa că, în multe țări, filmul e interzis minorilor. Nu-mi pot imagina o mai păcătoasă drăcovenie, decît să faci un film despre Iisus pe care copiii n-au voie să-l vadă.”

În același timp, *Discovery* relatează despre confirmarea unor teorii privitoare la formarea sistemului solar, atestînd o îndelungată “năuceală” a corpurilor cerești după *Big Bang*, planete, comete etc. care au intrat în coliziune și au explodat, ori s-au lăsat încorporate în planete mai mari, cu o uriașă forță de gravitație, lăsînd în urmă cratere vizibile prin sonde spațiale, bunăoară cele fotografiate pe suprafața ciuruită a lui Mercur. Te întrebi ce se va alege de faloșenia patimilor terestre cînd planetele vor decide să porceadă la o nouă “hîrjoană cosmică”...

Pe Pămînt, însă, într-o zonă mărginașă a Europei, proaspăt recuperată de NATO, devenită “șurubelniță” în coasta ex-URSS-ului, se dă amplu la vedere spectacolul *Bi(g)-volaru Brother(s)*. Unul, guru din pruncime, altul, hoț din avuția care nu-i aparține. “Și dă-i și combate”, frate redactor întru senzaționalul zadarnic! Nu mai contează ce-ai făcut, contează ce s-a priceput din “integrarea în absolutul” cosmic sau al legii. Prea puțini s-au lămurit asupra demarcației teritoriilor pe calea anulării lor reciproce. Ei, și? Vom reveni cu vești importante din nouatea vestirii autenticității spațio-temporale (după Einstein...).

Note

1. Andrei Pleșu: *Patimile cu acordul părinților*, în *Dilema Veche*, nr. 12/2004, p.3

## La aniversare

Grațian Șerban • 2

Vasile Soporan • 2

## Editorial

Claudiu Groza: Fărâme despre Eugène Ionesco • 3

## Comentarii

Corneliu Vasile: Ochi interiori ai poetului • 4

Sorin Nemeti: O carte deconspiratoare • 5

Anul Ioan Slavici – Tribuna 120

D. Vatamaniuc: „Tribuna”, centru politic și cultural în presa românească • 6

## Dosar

Manuile Debrinay-Rizos, Caroline de Salaberry:

Eugen Ionescu, scriitor român de limbă franceză sau academician francez de origine română? • 8

Soren Olsen: Pentru ce un site despre Eugen Ionescu? • 8

Maria Vodă Căpușan: Eugène Ionesco – întemeietorul • 9

Horia Lazăr: Eugène Ionesco în 2004 • 9

Iulian Boldea: Eugen Ionesco – publicistica în limba română • 11

Alexandru Jurcan: Eugène Ionesco și tinerii noștri suprarealiști • 12

Adina Curta: Eugen Ionescu – critică și joc • 12

Horia Căpușan: Eugen Ionescu: Greutatea și harul • 14

Raluca Vida: Teatrul complet al lui Eugène Ionesco și retrăducerea ca spectacol • 14

## Meridian

Marius Jucan: Limita de discreție • 15

Ovidiu Pecican: Constituția Europeană și viitorul comun • 16

Oana Pughineanu: Un nou curent în artă: non-artă • 16

## Doezia

Ion Chichere • 17

## Ex abrupto

Radu Țuculescu: Vasile, ioghinel • 17

## Interviu

Prof. Antonello Biagini • 18

## filosofie

Ungvári-Zrínyi Imre: Filosofia lui Böhm Károly • 20

## Teatru

Adrian Țion: Ziua Mondială a Teatrului • 21

Stracula Attila: Rashomon • 21

## Profil

Ioan-Pavel Azap: Petru Felezeu – 85 de ani • 22

## Revista presei culturale

Top 3 (al revistelor culturale) cu/fără propuneri • 22

## Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Costumele erotice, datul în gropi și scandalagiul cel viteaz • 23

## Teledependența

Monica Gheț: Pațimile, astronomia și BI(G)Volaru Brothers • 23

## film

Mircea Dumitrescu: Cristi Puiu - Țigarete și cafea • 24

## ABONAMENTE

## CU RIDICARE DE LA REDACȚIE:

60.000 lei – trimestru

120.000 lei – semestru

240.000 lei – un an

## CU EXPEDIERE LA DOMICILIU:

90.000 lei – trimestru

180.000 lei – semestru

360.000 lei – un an

Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de Cultură Tribuna, cont nr. 5010.9575592 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

## Cristi Puiu - Țigarete și cafea

■ Mircea Dumitrescu

Cinematografia, ca limbaj specific, de sine stătător, a străbătut un traiect sinusoidal, de la curiozitate la cunoaștere, de la improvizatie la rigoare, de la meșteșug la act creator. Rigoarea, în această cea mai modernă dintre arte, dar și cea mai fragilă și predispusă degradării, nu înseamnă eșuarea în reguli pietrificate, constrângătoare ci, prin dinamica ei, o permanentă deschidere spre inovare. Inovarea nu presupune în mod obligatoriu teme, motive, idei, subiecte, povestiri inedite, oricât de variate ar fi ambianța și împrejurările în care sunt plasate (acestea fiind relative), ci noi modalități de exprimare. În definitiv, istoria fiecărei arte, prin urmare și a artei cinematografice, poate fi definită ca o istorie a mijloacelor de expresie, a stilurilor. Dar fiecare operă de artă se prezintă sub forma unei armonizări creatoare a fondului cu forma. În majoritatea cazurilor, regizorii de filme și-au început cariera, indiferent de impulsuri, premise și împrejurări, cu realizarea unor scurt-metraje. Se poate afirma că, de cele mai multe ori, tocmai această categorie de filme, prin capacitatea de esențializare, de concentrare, devine expresia unor talente autentice. După cel de al doilea război mondial, când a avut loc o adevărată explozie de forme de învățământ superior, cu profil cinematografic, realizarea unor astfel de pelicule a devenit o obligație a programelor școlare. Nu puține sunt astfel de lucrări care pot fi considerate, prin valoarea lor estetică, bunuri ale școlii naționale cinematografice respective. Un astfel de talent autentic este tânărul regizor Cristi Puiu (n. București, 3 aprilie 1967), absolvent, în anul 1996, al școlii Superioare de Arte Vizuale din Geneva. Cunoscut pe plan local și internațional cu *Marfa și banii* (2001, un debut surprinzător de bun), el a realizat și filme de scurt-metraj de ficțiune, în sistem video/color: *Interioare* (1993), *Nicăieri nu e ca acasă* (1994), *Înainte de micul dejun* (1995); a semnat, totodată, și două documentare, în același sistem: *25.XII.1995, București, Gara de Nord* (1996) și *Asylum* (1998), realizat împreună cu Andreia Păduraru.

Ultima sa creație, la categoria scurt-metraj de ficțiune, pe 35 mm, color, este *Țigarete și cafea*, o producție Temple Film, România, 2003, cu care a participat la Festivalul Internațional al Filmului de la Berlin, 2004 (cu titlul *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*), distins cu *Ursul de aur*, unul dintre cele mai importante premii internaționale, și unicul atribuit unui film românesc până în prezent. Pelicula a mai fost distinsă și cu Premiul UIP, inițiat în colaborare cu Academia Europeană de Film. Lucrarea lui Cristi Puiu este o capodoperă în miniatură, o bijuterie turnată într-o baie de vitriol. Având o durată de 13 minute, *story*-ul filmului se rezumă la o discuție între doi bărbați, tată și fiu (domnul Tomescu și Vlad), purtată în București, la masa unui bar. Culoarea locală, a micului local bucureștean, este întregită prin timpul evocat, așa-zisa perioadă de tranziție. Spațiul închis, amintind de teatrul absurdului, are semnificația unei situații limită. Tatăl, îngrijorat și oarecum în derută, dar vădind și o oarecare seninătate suspectă de abulie (asemenea românilor de condiție medie, ajunși în pragul mizeriei), se vede obligat să-și găsească o slujbă;

mult mai pragmatic, fiul pare dispus să se adapteze rigorilor dure ale capitalismului de est, născocind fel de fel de “combinații”. Între sticla de apă minerală, de o jumătate de litru, comandată cu oarecare ezitare și umilintă de domnul Tomescu, și friptura consumată de Vlad, cu o voluptate reținută, de om ajuns, se confruntă stări sufletești complexe, două comportamente, două psihologii, două mentalități, două viziuni distincte, răsturnate de un moment istoric imprevizibil și nefavorabil. Tradiționalele raporturi de familie degenerază într-un prilej expedit de negociere. Contra unui post de paznic, și acesta nesigur, tatăl a adus, în conformitate cu “obiceiul pământului”, un cartuș de Kent și, din greșeală sau din lipsă de bani, nu o cutie de cafea Lavazza, ci una de nes. Încurcat, complexat, domnul Tomescu refuză să fie dus (o parte din drum) cu un taxi, dar primește, cu o oarecare jenă, contravaloarea întreținerii pe luna trecută. Filmul, având o indiscutabilă tensiune dramatică, sugerează o interpretare pe cel puțin cinci niveluri. În primul rând, avem de-a face cu raportul dintre tată și fiu, în timpuri de evidentă prăbușire sufletească, morală și spirituală. Cel de-al doilea nivel ia aspectul unei dispute între generații, cea a bătrânilor, refuzați, retrograzi, statici, întorși către trecut, și cea a tinerilor, mobili, energici, cu fața spre viitor. Al treilea nivel este cel al confruntării dintre resturile unui sistem social-politic anacronic (care a generat o anumită mentalitate și anumite comportamente, pietrificate în clișee) și elementele dispartate, confuze încă, ale altui sistem care nu poate fi numit nici vechi, nici nou, aflat într-o accelerată conturare, dar eșuat deja în caricatural și grotesc. Un alt nivel dă seamă de tensiunea dintre vechi și nou, dar pe temeiul convingerii că nimic nu s-a schimbat, că toate sunt la fel. În fine, un ultim nivel aparține confruntării, aproape tacite, dintre Tatăl, care își vede opera ratată, și Fiul-risipitor, pierdut pentru totdeauna. Fiul iese pe ușa barului și se pierde în lume, nu pentru a o salva, ci pentru a o devora, iar Tatăl se întoarce înapoi, spre casă, spre locul unde a greșit (Tarkovski), pentru a se odihni și, eventual, a o lua de la capăt. *Țigarete și cafea* (titlul trimite, probabil omagial, la scurt-metrajul omonim al lui Paul Thomas Anderson, remarcat în filmul colectiv din 1993) este o lucrare de excepție, care în numai 13 minute reușește să schițeze convingător un întreg peisaj moral: al României “postdecembriste”.

